

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS
CURSO DE MESTRADO

ALEXANDRA DE OLIVEIRA GUEDES

ORIDES FONTELA:
A DELICADEZA COMO POSSIBILIDADE DE LEITURA

Uberlândia

2022

ALEXANDRA DE OLIVEIRA GUEDES

ORIDES FONTELA:

A DELICADEZA COMO POSSIBILIDADE DE LEITURA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (PPLET), do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito para obtenção do título de mestre em Estudos Literários.

Área de concentração: Estudo Literários

Linha de Pesquisa: Literatura, identidade e memória.

Orientador: Sergio Guilherme Cabral Bento

Uberlândia

2022

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

G924 Guedes, Alexandra de Oliveira, 1992-
2022 Orides Fontela [recurso eletrônico] : a delicadeza
como possibilidade de leitura / Alexandra de Oliveira
Guedes. - 2022.

Orientador: Sérgio Guilherme Cabral Bento .
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de
Uberlândia, Pós-graduação em Estudos Literários.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2022.173>
Inclui bibliografia.

1. Literatura. I. , Sérgio Guilherme Cabral Bento,
1979-, (Orient.). II. Universidade Federal de
Uberlândia. Pós-graduação em Estudos Literários. III.
Título.

CDU: 82

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários
 Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
 Telefone: (34) 3239-4487/4539 - www.pplet.ileel.ufu.br - secpplet@ileel.ufu.br - copplet@ileel.ufu.br e
 atendpplet@ileel.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico em Estudos Literários				
Data:	28 de abril de 2022	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	16:00
Matrícula do Discente:	11912TLT001				
Nome do Discente:	Alexandra de Oliveira Guedes				
Título do Trabalho:	Orides Fontela: a delicadeza como possibilidade de leitura				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	1: Literatura, Memória e Identidades				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Entre o moderno e contemporâneo: diálogos temporais na literatura brasileira				

Aos vinte e oito dias de abril do ano de dois mil e vinte e dois, às 14h, reuniu-se por videoconferência, a Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, composta pelos (as) Professores(as) Doutores (as): Sérgio Guilherme Cabral Bento/ ILEEL-UFU, orientador da candidata (Presidente); Leonardo Davino de Oliveira / UERJ; Paulo Fonseca Andrade / ILEEL-UFU.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Prof. Dr. Sérgio Guilherme Cabral Bento, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à Discente Alexandra de Oliveira Guedes, a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovada

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Sérgio Guilherme Cabral Bento, Professor(a) do Magistério Superior**, em 28/04/2022, às 16:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

Documento assinado eletronicamente por **Leonardo Davino de Oliveira, Usuário Externo**, em 28/04/2022, às 16:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do



[Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.](#)



Documento assinado eletronicamente por **Paulo Fonseca Andrade, Professor(a) do Magistério Superior**, em 28/04/2022, às 16:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.](#)



Documento assinado eletronicamente por **Alexandra de Oliveira Guedes, Usuário Externo**, em 28/04/2022, às 19:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.](#)



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3552582** e o código CRC **D9CADB95**.

Este trabalho foi realizado com o auxílio de bolsa de estudos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Dedico esta pesquisa ao meu filho, Ian Augusto,
que com suas descobertas diárias me mostra
que a poesia está a um olhar de distância.

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar aos meus mestres, professores, que me inspiraram a seguir o caminho da dedicação à educação e pesquisa, fugindo da ignorância e das mentiras que assolam os dias atuais.

Em especial ao meu orientador, Sérgio Bento, que com empatia e humanidade guiou-me nessa pesquisa; o conhecimento quando compartilhado multiplica-se em possibilidades.

Ao meu esposo, Hélio, que com compreensão e amor amparou-me nos momentos de dificuldade e deu-me o ânimo necessário para dar prosseguimento à minha pesquisa.

Ao meu irmão, Alexandre, que por muitas vezes abriu mão de realizar suas coisas para me apoiar, mesmo sem compreender muito bem o caminho que queria seguir.

Ao meu pai, que mesmo com seus pensamentos machistas, reservava no olhar o orgulho de ter uma filha graduada.

À minha madrinha, que com exemplo inspirou-me a buscar a independência e a não me curvar para as dificuldades.

Ao meu filho, Ian Augusto, que me mostrou que o amor só tem limite no dicionário. Nessa pesquisa tem um pouco dele subindo na mesa, rasgando folhas, desconfigurando o texto no computador.

À CAPES, que possibilitou dedicar-me à pesquisa com exclusividade, financiando minha bolsa de pós-graduação.

Por último, especial gratidão a essa força oculta, que às vezes chamo Deus, outras chamo espíritos de luz, que me aquecem de esperança e força para trabalhar em prol de meus objetivos e de me tornar um ser humano melhor todos os dias.

Todos os caminhos — nenhum caminho

Muitos caminhos — nenhum caminho

Nenhum caminho — a maldição dos poetas.

(Manoel de Barros)

RESUMO

O caminho para a leitura da obra da poeta Orides Fontela a partir da delicadeza ancora-se na experiência de leitura que gera incômodo e dificuldade em fechar uma interpretação do poema. Essa sensação é gerada pela estrutura curta do poema, a rapidez da leitura, os versos herméticos e concisos, o silêncio da folha em branco, a crueza das palavras tomadas em seu momento de emergência e a sutilidade da composição que faz com que os sentidos quase escapem. Portanto, o termo ‘delicadeza’ é tomado em uma referência diferente do entendimento popular, que a aproxima de termos como fragilidade, beleza. Ela emerge como um elemento de força, que destaca as partes do poema, que através do quase desaparecimento instiga o leitor a tapar os buracos e tecer elos possíveis. O movimento acontece em duas direções que se complementam: de um lado o poema, que lança luz às palavras, revelando-as em sua densidade e multiplicidade, do outro, o leitor atento, de carne e osso, com um passado, um presente e uma projeção de futuro, que sente vibrar em seu corpo os desdobramentos da sua leitura poética. Olhar o poema através das faltas, da palavra que se destaca, das referências, do modo de leitura, do silêncio, da sutileza, daquilo que mal se vê é destacar suas singularidades e escavar seus vazios. Os textos dos autores Roland Barthes (*O neutro*), Gaston Bachelard (*A água e os sonhos*), Gustavo de castro (*O enigma Orides*), Ítalo Calvino (*Seis propostas para o próximo milênio*), Denilson Lopes (*Figuras e gestos da delicadeza*), Paul Zumthor (*Performance, recepção, leitura.*) juntamente com as leituras de teses, dissertações, artigos, documentários, matérias de jornais etc, que retomam a obra da poeta e que, de maneira direta e indireta, discorrem sobre temas que estabelecem aproximações possíveis sobre a delicadeza enquanto recurso de leitura, formam o fio teórico no qual a pesquisa se sustenta-se. Alguns poemas de Carlos Drummond de Andrade, Henriqueta Lisboa, Cruz e Sousa, Oswald de Andrade, Roseana Murray e Manoel de Barros somam-se aos poemas oridianos para estabelecer análises e comparações.

Palavras-chave: poesia, delicadeza, leitura, experiência, Orides Fontela.

RESUMEN

El camino para leer la obra de la poeta Orides Fontela a partir de la delicadeza se justifica en la experiencia de lectura que genera incomodidad y dificultad para cerrar una interpretación del poema. Esta sensación es generada por la estructura corta del poema, la velocidad de lectura, los versos herméticos y concisos, el silencio de la hoja en blanco, la crudeza de las palabras tomadas en su momento de surgimiento y la sutileza de la composición que hace que los sentidos casi se escapen. Así pues, la expresión "delicadeza" aparece con un significado diferente de la comprensión popular, que lo aproxima a palabras como fragilidad y belleza. Ella se presenta como un elemento de fuerza, que realza las partes del poema, que debido a su casi desaparición instiga al lector a rellenar los huecos y a tejer posibles vínculos. El movimiento se produce en dos direcciones que se complementan: por un lado el poema, que arroja luz sobre las palabras, revelándolas en su densidad y multiplicidad, y por otro, el lector atento, de carne y hueso, con un pasado, un presente y una proyección de futuro, que siente vibrar en su cuerpo los desdoblamientos de su lectura poética. Mirar el poema a través de las ausencias, de la palabra que sobresale, de las referencias, de la forma de leer, del silencio, de la sutileza, de lo que casi no se ve es destacar sus singularidades y excavar sus vacíos. Los textos de los autores Roland Barthes (Lo neutro), Gaston Bachelard (La agua y los sueños), Gustavo de castro (El enigma Orides), Ítalo Calvino (Seis propuestas para el próximo milenio), Denilson Lopes (Figuras y gestos de la delicadeza), Paul Zumthor (Performance, recepción, lectura) junto con lecturas de tesis, disertaciones, artículos, documentales, artículos periodísticos, etc que retoman la obra de la poeta y que, directa o indirectamente, discuten temas que establecen posibles aproximaciones sobre la delicadeza como recurso de lectura, forman la base teórica que se basa ese estudio. Algunos poemas de Carlos Drummond de Andrade, Henriqueta Lisboa, Cruz e Sousa, Oswald de Andrade, Roseana Murray e Manoel de Barros únase a los poemas oridianos para establecer análisis y comparaciones.

Palabras clave: poesía, delicadeza, lectura, experiência, Orides Fontela.

SUMÁRIO

1 APRESENTAÇÃO.....	08
2 MENTE FLORESCIDA: A VIDA É QUE NOS TEM: NADA MAIS TEMOS.....	11
2.1 Escrita: ser fonte e ser ferida.....	17
2.2 São Paulo: o pássaro amanhece lúcido.....	23
3 RECORTE TEÓRICO.....	37
3.1 O neutro.....	37
3.2 Performance, recepção, leitura.....	44
4 CAMINHOS DA DELICADEZA: ENCONTRO COM OUTRAS VOZES.....	57
5 EXPERIÊNCIAS DE LEITURA.....	76
6 ORIDES FONTELA: UM ENCONTRO DELICADO.....	95
7 NOTA ÍNTIMA SOBRE A DELICADEZA.....	104
REFERÊNCIAS.....	108

1 APRESENTAÇÃO

Essa pesquisa busca olhar para os versos da poeta Orides Fontela (1940-1998) a partir da delicadeza. O conceito, em primeiro momento, surgiu muito incipiente, baseado apenas em uma percepção íntima de que a economia dos versos e o silêncio da página geravam sensações de desconforto. Os versos ensejavam uma busca pelos detalhes, nuances, indicações que ora indicavam um caminho mais ou menos traçados, outra revelavam mais fios soltos.

Pela dificuldade em encontrar material teórico que tratasse do tema de forma mais direta, a estratégia foi a de buscar em escritores como Roland Barthes, Italo Calvino, Gaston Bachelard, Haroldo de Campos, Denilson Lopes e Paul Zumthor aproximações possíveis com o tema da Delicadeza enquanto uma possibilidade de ler os poemas oridianos.

O livro de Roseana Murray, Manual da delicadeza, aparece como elemento de diferenciação. A princípio o que chamou a atenção foi seu título, um manual de delicadezas que segue por uma vertente diferente do que quer afirmar esse estudo. A delicadeza vista é a dos gestos polidos, dos sentimentos nobres, das atitudes amáveis, do olhar direcionado a beleza poética.

Ainda, buscou-se uma revisão da fortuna crítica da poeta, com leituras de críticos importantes de sua obra, como Alcides Villaça, Ivan Marques, Gustavo de Castro, Cleri Aparecida Biotto Buciolli, Marilena Chaui, Patrícia Lavelle, Alexandre Bonafim Felizardo, Alexandre de Melo Andrade, dentre outros que escreveram dissertações, teses e artigos sobre a poeta.

A escolha em dedicar um capítulo para retomar dados biográficos da poeta, justifica-se pela linha de pesquisa, que possui a identidade como um dos temas, mas sobretudo, por desejo de reivindicar a presença da poeta em sua obra. Não como um ponto de partida para as interpretações, e sim como a afirmação de uma existência que tinha na escrita sua trégua, sua busca inquietante pela iluminação total.

Afirmar sua trajetória de vida e de produção artística, é também uma forma de revisar os equívocos do passado em que Orides Fontela era tratada mais como um caso de miséria social do que como uma poeta. A insistência em evidenciar seus problemas pessoais, acabaram por abafar sua obra e insinuar que poemas tão herméticos, concisos e lúcidos só poderiam vir desse lugar sobre obra de magia, como cita Patrícia Lavelle (2020).

Como o conceito de experiência de leitura está imbricado na delicadeza, enquanto um caminho de compreensão do texto literário, há um recorte diversificado de textos e poemas que, de certa forma, dialogam com o tema e auxiliam na verificação do seu funcionamento.

Alguns poemas de Carlos Drummond de Andrade, Manoel de Barros, Oswald de Andrade e Cruz e Sousa foram selecionados para dialogar com esse estudo. O intuito foi o de demonstrar como as nuances da delicadeza atuam de formas diferentes, seja pela retomada de lembranças, pela valorização de características, melancolia e imagens puras.

Drummond aparece como escolha pelo fato da poeta fazer referências a ele em sua obra, inclusive declarando que sua gênese poética é drummondiana. Os poemas minutos de Oswald de Andrade por possuírem uma estrutura coerente com os poemas curtos de Orides. Sousa, ainda que possua um estilo que destoe do da poeta, por ser mais confessionalista e melancólico, possui uma capacidade de descrição que faz com que a flor, como exemplo, renasça em nosso pensamento dotada de uma força e de uma beleza poética que ultrapassa os limites da folha.

Manoel de Barros, surge como uma escolha íntima, as imagens que seus poemas criam encontram o leitor em uma narrativa de delicada construção poética. Sua força, diferente dos poemas oridianos, habita um discurso da infância, da palavra e do pensamento, em que a simplicidade é o ânimo dos versos.

Além dos textos teóricos e dos poemas, alguns outros textos de natureza narrativa, são colocados para endossar a delicadeza como uma presença na leitura literária em todas as suas formas. Candido em “O direito à literatura”, por exemplo, ao reivindicar o poder da literatura em humanizar o homem, esbarra na recepção da leitura enquanto um fator mobilizador, capaz de marcar o sujeito e, ao marcá-lo, modificá-lo. Em direção semelhante, Houston afirma que o que difere os seres humanos dos animais são as narrativas que somos capazes de construir, as conexões que instituímos entre presente, passado e futuro. E mais, nossa humanidade passa pela consciência que nossa vida é curta.

Sophia de Melo, em suas “Artes poéticas”, apresenta uma metáfora que se enquadra muito bem com a delicadeza que aqui se pretende afirmar: a delicadeza do elo estabelecido, do olhar que volta-se para as miudezas, os detalhes. A ânfora que chama sua atenção na loja de Barros é o símbolo do olhar poético, que de tudo faz emergir imagens e as renova a cada leitura. É uma experiência íntima entre o mundo e o poema.

Duras, ao escrever sobre a morte da mosca inscreve sua existência no mundo. Um animal ínfimo, que só notamos no incômodo que ele causa, no texto da escritora suscita um sentimento de empatia, de conexão através da morte. Uma vez mais temos o olhar como uma lente de aumento, como caminho para romper as barreiras da superficialidade e chegar ao seu fundo, àquilo que mal se mostra.

Assim, a pesquisa fundamenta-se na busca de diálogos para endossar a delicadeza a partir da perspectiva do olhar atento que se sustenta longe dos discursos inflamados, da repetição, do apelo das imagens, do cotidiano frenético, na conformidade. Seu alicerce está na sutileza dos gestos, nas ranhuras da parede, na ânfora de barro, na palavra que escapa, no silêncio que atravessa o sujeito, nos fios esgarçados, na busca pelo elo, na manifestação de um corpo de carne, osso e sangue.

2 MENTE FLORESCIDA¹: A VIDA É QUE NOS TEM, NADA MAIS TEMOS. ²

Flor
que incompreendida cresce.

Flor
que em agonia padece

Flor
selvagemmente lúcida

Flor
despedaçada em luz

Flor
se refletida no espelho
hoje se visse
com entusiasmo diria:

O maior bem da vida
a poesia
o mal maior
a vida.

(Alexandra Guedes- Poema para Orides Fontela)

Orides de Lourdes Teixeira Fontela é filha de São João da Boa Vista, a cidade dos crepúsculos maravilhosos, slogan adotado pela prefeitura por esta ser considerada uma das cidades mais claras do Brasil. O sol implacável de São João, como símbolo da luz total, inspirou os primeiros escritos da poeta e aparece em quase toda sua obra, integrando um dos principais símbolos de sua poesia.

Como exemplo, temos esse poema que está no livro *Helianto* (1973):

Sol

Sol.
Sol maiormente. Alucinado.

Sol
trespassante: há aberturas
no sangue
há janelas de vidro

1 Orides recebe o nome de Myoshen Xingue quando é iniciada no zen-budismo, que traduzido fica “mente florescida”.

2 (Poema sem título), FONTELA, 2015, p.371

na mente.

Que mito subsiste
— que infância—
sob este Sol que ternura
nos resta?

Só o mito maior
deste Sol
puro.

Sol
sem nenhuma sombra
possível.
(FONTELA, 2015, p. 117)

O sol que está acima de tudo, é tomado poeticamente como representação da luz da criação e do conhecimento absoluto que se impõe ao ser. É o princípio, a luz do instante poético que faz vibrar a palavra, sangrar, desintegrar, para revelá-la de dentro para fora em um momento inaugural.

É o astro maior que alucina, ou seja, que traz uma experiência para além da mente, do provável, do palpável. As janelas de vidro referenciam essa impossibilidade de controle, porque ao mesmo tempo em que há uma integração, existe também um lado que não pode ser acessado por completo.

A ternura aparece como uma representação de nostalgia e também inscreve uma experiência tátil. O sol que ilumina também aquece, encerrando uma experiência completa em que corpo e mente são atingidos. O sangue, além de indicar a essência da palavra, é também a representação do crepúsculo. O sol que sangra, se abre sobre a terra, aludindo a imagem do encontro, aproximação possível entre céu e terra.

Há um contrassenso, um jogo no poema, em dizer que não é possível sombras porque o brilho implacável alcança tudo e em verificar no desenho do poema que os deslocamentos das palavras funcionam como sombras, criando uma extensão, um espelhamento dos signos. A ‘sombra possível’ está no poema e nas lembranças que parecem ser retomadas como lampejos, em espaços de luz e escuridão. São opostos que integram-se para cristalizar a imagem do sol, “Só o mito maior/ deste Sol/ puro”, ou seja, é no espaço do poema que ele atinge sua representação íntegra, em que a luz e a sombra são possíveis.

No livro, *O enigma Orídes*, do escritor Gustavo de Castro, lançado em 2015, é possível revisitar a vida da poeta de uma forma mais completa. Ao reunir relatos de amigos e críticos, documentos deixados pela própria Orídes e entrevistas, ele captura a personalidade de uma mulher que “levaria sua “vida de poeta” quase à maneira dos românticos do século XIX. Uma

vida voltada para a poesia, para o pensamento e para a arte, e avessa às vicissitudes e exigências da existência cotidiana.” (CASTRO, 2015, Orelha da capa)

Sua mãe, dona Laurinda, engravidou já em idade avançada, aos 46 anos, teve uma gestação difícil, recebendo cuidados apenas de seu marido, seu Álvaro. Os recursos da família eram poucos, mas o desejo dos pais era de criar a filha se não com luxo, ao menos com decência. O misticismo, traço importante da escrita da poeta, marcou sua vida desde o seu nascimento:

Seu pai lhe contou que, no dia em que veio ao mundo, quando o sol se pôs, surgiu no céu uma imensa lua cheia, luminosa e implacável como o sol de São João. A menina nascera frágil e magricela. Álvaro escolheu o nome Orides, corruptela de Eurídice, desejoso de que ela fosse “forte e vitoriosa”. Não imaginaria que a filha se aproximaria justamente do contrário. (CASTRO, 2015, p.72)

A lua que iluminou o céu de São João, na noite em que a menina chegou ao mundo, e a escolha do nome (como canta os versos “Ó vida, triste vida/ Se eu me chamasse Aparecida/ dava na mesma” (Fontela, 2015, p.251)) não foram o presságio de uma vida tal qual imaginou seu pai. A menina percorreria um caminho diferente, direcionando sua força para a escrita.

Alcides Villaça, no ensaio “Símbolo e Acontecimento na poesia de Orides Fontela”, esmiúça traços da poesia oridiana, sintetizando-a:

Sem bairrismo, sem regionalismo, sem nacionalismo; à margem de "vanguardas"; imune à parodização como sistema; sem biografismo, sem confessionalismo, sem psicologismo; sem expansão retórica, mas sem minimalismo triunfalista; fora do anedótico, do panfleto, da provocação; sem bandeira política, estética ou ecológica; sem escatologia agressiva, dramatismo ou ressentimento - em que águas, afinal, navega ou lança âncora a poesia sem rótulo de Orides? Os que carecem de algum talvez recorram a "metafísica", ou "neossimbolista" ou mesmo "neoclássica"; mas assim como é justo reconhecer que são as etiquetas que devem servir aos produtos, mais justo será que façamos um esforço último para a compreensão dessa poesia. (VILLAÇA, 2015, p. 10/11)

Afastar referências que pudessem relacionar sua poesia a determinadas correntes literárias, a movimentos e bandeiras sociais e políticas era uma preocupação de Orides. O rigor com seu projeto criativo não lhe permitia transferir para seus versos pesos desnecessários. Queria atingir uma escrita despersonalizada para não correr o risco de ser tratada como uma poeta menor; o simples fato de ser chamada de poetisa a irritava.

Fugia, principalmente, de temas sociais, como ela mesmo explica: “a poesia dita social não é um tema para proletárias autênticas, como eu. Aos burgueses fica bem escrever sobre os pobres, mas quem é pobre quer é fugir até do tema, e quanto mais depressa melhor.” (apud MATOS, 2019, p.24)

Dizer em quais águas sua poesia não navega parece uma tarefa mais fácil do que resolver onde ela navega. O arrebatamento de sua poesia acontece justamente, a princípio, pelo estranhamento. Sua temática e sua construção estética organizam o poema de modo que as

palavras se apresentem de forma inaugural e saltem dos versos de forma inesperada e instigante. O desvelamento e a construção de sentido requer tempo e silêncio do leitor, até mesmo o mais singelo dos versos podem indicar inúmeros caminhos.

Nada está à vista, é preciso encarar o poema como quem tenta solucionar um enigma, sem ter a certeza que o conseguirá. A cada leitura os versos se renovam e direcionam para outros olhares. É uma poesia que dobra sobre si mesma, refletindo sobre o fazer poético e a palavra. Nessa leitura a busca por lições, referências biográficas e lamentações pode terminar em mais questionamentos ou prolongar-se em sentimentos de confusão.

A constância do tempo, a título de exemplo, apresenta-se no poema abaixo com um discurso poético tão ingênuo que em uma primeira apreciação parece não haver nada além do que sua superfície ilustra.

Que vem
depois?
o
depois.

O que é
certo?
o mais
incerto

o indefinido o
aberto.
(FONTELA, 2015, p.401)

Questiona-se o que virá após o depois e a resposta é que ele próprio. Não está evidenciado um agora, contudo inferimos um momento presente que parece conviver paralelamente com o 'depois'. Entende-se então que a passagem acontece de forma tão acelerada que o que têm-se de verdade é o amanhã, o depois do depois.

Por consequência, o que se têm de certeza é a incerteza, que puxa para si a indefinição, a abertura, em outros termos, a incerteza coloca-nos frente ao desconhecido, ao passo em falso. Prolongando-se a despeito do tema, poderia se pensar em outros dois caminhos de entendimento do poema.

Primeiro, em uma vertente metapoética, poderia conceber-se que o depois e o indefinido marcam o lugar do poema. Esse lugar de impasse em que não existem certezas, apenas apontamentos. A abertura são os caminhos que convergem em diferentes direções e que podem não chegar a nenhum lugar.

Em segundo, a transitoriedade dos dias encontra a angústia do homem de não deter o controle do futuro, suas ações no presente ancoram-se na incerteza, na indefinição do amanhã

que pode sucumbir a forças maiores, ao destino. Nisso, temos a fragilidade do homem, o não controle total de sua vida e do que pode recair sobre ela; fatalismo.

Ainda, por um viés de sensação, o leitor parece ser convidado ao diálogo, ele encena o momento, são perguntas e respostas que provêm de uma mesma entidade. Ele é lançado a um lugar que se expande no silêncio, o poema ficou aberto, ele prova a incerteza. Ele é que vem depois. Sua certeza é não ter certeza.

Como exemplificado, os poemas oridianos podem incorporar diferentes discursos. Para além das percepções do leitor, encontram-se muitas referências literárias em sua obra. Era visitante assídua da biblioteca, uma leitora voraz e tinha um espírito inquieto e questionador. Lia de tudo, mais se interessava principalmente por filosofia e poesia:

Sempre fui uma amante dos livros, e era grande frequentadora da biblioteca. A bibliotecária era dona Maria Leonor. Dona Leonor chamou-me uma vez à biblioteca e disse que não iria me emprestar mais os livros, porque eu recortava com gilete todas as palavras “homem”. Neguei! Disse: “Que diferença faz a palavra ‘homem’, ‘mulher’ ou qualquer outra. Era tudo igual. Ora bolas, eram apenas palavras! ”. No entanto, Dona Zezé Lopes me chamou em outra sala, e não consegui mentir. Confessei: era eu quem recortava a palavra. Por quê? Não sei! Ela me prometeu não contar para ninguém. Assim fez, e eu continuei a recortar a palavra “homem” dos livros que lia. (apud CASTRO, 2015, p.87)

Esse episódio parece ilustrar o despertar da poeta para um dos seus incômodos: o peso que colocam nas palavras ao longo do tempo e da história, de como são usadas com significados distorcidos e distanciados daquilo que realmente representam. Palavras impregnadas de gestos, valores, referências e poder. Capazes de unir e afastar, de dar liberdade e de criar uma prisão. A separação entre ‘homem’ e ‘mulher’ por si só garantia que um tivesse mais respeito e benefícios que outro.

Em um texto escrito por ela, de título “Poética: Uma — despretensiosa— minipoética.”, Orides reflete sobre o uso banalizado das palavras na publicidade. “Comprem papel higiênico Sublime” (apud Matos, 2019, p.29) essa é a frase publicitária. Seu descontentamento está em não conseguir estabelecer relação possível entre um papel higiênico e a palavra ‘sublime’: “a palavra sublime virou um “flatus vocis”” (idem, p.29).

Ela segue o texto defendendo que “a poesia existe com a função de preservar e purificar a língua” (apud MATOS, 2019, p.29), seguindo a ideia de T.S. Eliot e Mallarmé. O uso nesse contexto então desvirtualizaria a língua. “Sem poetas, a língua degenera” (idem, p.29), e define a poesia como “a palavra íntegra — integradora. É uma palavra primeira, não só arcaica, mas futura e intemporal. É um fruto da própria linguagem transforme, a poesia é inextinguível, esta é a nossa crença.” (idem, p.30)

Esclarece que “a palavra poética é íntegra neste sentido, de manifestar a língua em seu ser e possibilidades, e integradora porque é a linguagem básica que nos interage como seres humanos.” (idem, p.30) e conclui sobre a poesia, dizendo que “poesia não é ficção, não é mitologia, não é luxo nem passatempo, mas sim uma forma seríssima de se aproximar do ser, do real, da divindade.” (idem, p.31)

O mesmo peso que ela percebeu na palavra ‘homem’, levando-a a recortá-la em todos os livros que via, é o mesmo que observa ao ver uma palavra tão poética associada a um objeto de higiene tão banal. No primeiro o contraponto, porque a simples designação de homem e mulher poderia abrir tantas possibilidades de escolha para um e lançar tantas amarras e preconceitos para outro. No segundo por entender que havia um desperdício de uso, que limitava e escondia toda potencialidade da palavra ‘sublime’.

O simples fato de ser ‘mulher’ punha em seus ombros fardos pesados de se carregar. Quando seu pai disse a ela que deveria se casar e obedecer ao seu marido ela decide então que, se o casamento seria sua prisão, não o faria. Rebelar-se contra tudo que pudesse acentuar ainda mais essa condição foi a forma que encontrou de se preservar de uma vida submissa e doméstica.

A consciência do seu lugar social, enquanto mulher e pobre, a fez talhar para si um escudo que a protegesse: o orgulho. Acreditava que há ela pouco restaria além da poesia. Ser feminista a essa altura não era uma questão de escolha e sim uma forma de sobrevivência, de garantia de uma vida mais livre. Segundo ela, seu posicionamento era uma questão lógica, sua condição social não lhe permitiria casar-se com alguém de outro nível, e seus filhos seriam mão de obra barata, fadados ao destino de proletariado.

Questionada em uma entrevista se era difícil lidar com suas origens ela responde: “Muito. Não gosto de ser mulher, não gosto de ser pobre. São situações que só trazem desvantagens. Pior que isso, só se fosse preta e analfabeta.” (apud Matos, 2019, p.89)

Eu fui mulher pobre, não tinha ninguém e não tenho nada agora. Eu não tenho propriedade nenhuma, até minha casa está com problemas. A poesia ocupou todos os espaços da minha vida, porque eu não tenho mais nada no lugar dela. Vida sentimental, não pude ter jamais. Uma mulher operária, pobre, neste Brasil, não é possível. Eu tinha duas escolhas: ou a liberdade de fazer poesia, conduzir minha vida “selvagemmente”, por conta própria, ou então o que? Meus filhos seriam mão de obra barata, seriam coitados, não adiantaria nada. Eu tive que escolher o menor dos males. O menor mal possível é ser pobre e sozinha. E o maior bem possível foi sempre a poesia. (apud MATOS, 2019, p.45)

Sua vida amorosa limitou-se a três experiências, uma delas para, de forma prática, perder a virgindade. Sustentava a ideia de que o amor entre o homem e a mulher só era mais uma forma de prisão, de contenção; um negócio bom para os homens e ruim para as mulheres.

Questionada em uma entrevista do porquê de não falar de amor em seus poemas ela responde que não poderia falar de algo que não conheceu. Dizia que as mulheres ainda não tinham encontrado um equilíbrio para falar de amor na poesia, que ou era uma exaltação da vida doméstica, familiar, retratado em um feminino submisso, delicado, frágil, amável ou a negação de tudo em um feminino rebelde e desiludido.

[...] Quando eu era moça, resolvi ser feminista e percebi o seguinte: se eu fizesse uma poesia sentimental, chorosa, “feminina”, iria me desvalorizar. Então também foi um esforço pensado, proposital, fazer uma poesia seca, séria, despersonalizada, que não passasse em nenhum momento pela condição de mulher. A poesia não tem sexo, assim como a matemática não tem sexo, a filosofia não tem sexo. A poesia é o que é. Se eu não falei de amores nos meus poemas, posso me justificar como Drummond: “É preciso fazer um poema sobre a Bahia, mas eu nunca fui lá” Não amei ninguém. Não escrevo sobre algo sem experiência a respeito, seria uma desonestidade intelectual. Eu falo do que conheço e do que vivi. (apud MATOS, 2019, p.50)

É possível afirmar, diante das constatações acima, que a poeta possuía uma consciência de classe enraizada no pensamento de que não haveria forma de modifica-la. Falar com clareza desse lugar de pertencimento não era uma forma de afirmação e sim de proteção. Parece que esse pensamento direcionou sua vida, aparecendo como fator principal de suas escolhas. A lucidez sobre quem ela era colocou-a em uma prisão, limitando seu acesso a lugares que ela acreditava não pertencer.

2.1 Escrita: ser fonte e ser ferida

*Um
gato tenso
tocaiando o silêncio.
(Orides Fontela - Teia)*

Orides Fontela escreveu seus primeiros poemas ainda na infância, aos sete anos de idade, para datas comemorativas: dia das mães, da árvore, dos pais, etc. À ela era incumbida a tarefa de escrever e lê-los em público, o que quase sempre gerava episódios de choro e descontrole, como lembraria mais tarde, o crítico literário Davi Arrigucci Junior no documentário “A um passo do pássaro”,³ Não sabia conter-se, tanto em tristeza quanto em

3 A um passo do pássaro. Direção: Ivan Marques. Exibido em 2000 pela TV Cultura. Acesso em: 17/03/2021. Disponível em: <https://youtu.be/19XbX8JTMXI>

alegria, a espontaneidade de suas reações a faziam dar gargalhadas, soluçar ou expressar as mais diversas emoções sem se preocupar com o lugar em que estava.

Relacionar-se com as pessoas sempre foi um desafio, tanto na infância quanto na vida adulta, por vezes era rude e sem modos com as pessoas e acabava por perder os poucos amigos que tinha. No mesmo documentário, Arrigucci relembra episódios em que a poeta batia à sua porta tomada por um espírito que inviabilizava qualquer conversa. Jogava folhas com poemas no chão e ameaçava se matar. Todos então se mobilizavam com medo de que ela realmente cometesse suicídio.

Gustavo de Castro, escreve sobre um episódio ocorrido em sala de aula quando ela tinha oito anos de idade. O professor leu em classe “O navio negreiro” de Castro Alves e os versos a impactaram de tal modo que ela ficou de pé e com as mãos na cabeça gritou “Que horror, que sofrimento, meu Deus, que horror!. Chorava compulsivamente. [...] O impacto da poesia ficaria entranhado. A experiência estética começara.” (CASTRO, 2015, p.85)

Foi na religião católica que teve suas primeiras lições sobre espiritualidade, existência e luz. Dedicava-se às atividades da igreja, cantava no coral e era membra do grupo Legionários de Maria. No coral, gerava incomodo por cantar mais alto que os demais; seguir etiquetas sociais, convenções comportamentais pareciam ser desimportantes, seguia seu rumo às avessas, tanto na poesia quanto na vida. Seu despertar para a relação entre palavra, silêncio como elementos que uniam vida e poesia aconteceu nesse espaço, onde, devotadamente durante quatro anos rezou o terço todos os dias. (CASTRO, 2015, p.55)

Seu espírito questionador não permitia que ela se colocasse apenas como expectadora. Em uma ocasião, quando tinha 16 anos, ela questiona o teólogo Júlio Francisco Alejarra ao final de sua palestra “– Se Deus é presença, como o senhor diz, Ele pode salvar alguém que está com fome naquele exato momento de desespero?” (CASTRO, 2015, p. 55) A pergunta causa um constrangimento nos que estavam presentes e o teólogo tenta explicar a ela como Deus agia nessas situações, mais as respostas não a satisfiziam e geravam mais apontamentos, culminando em sua saída: da sala e do grupo Legionários de Maria.

A sua ascensão espiritual era perseguida a duras penas, ser submissa e acreditar em tudo que era dito sem questionar não fazia parte de sua personalidade, era incapaz de se curvar até mesmo para si. Apesar da desistência e desilusão, a essa altura a coluna vertebral de sua poesia já estava ereta, formada e revelava grandes traços do catolicismo, em sua vertente filosófica e espiritual.

Interessava-lhe chegar ao miolo das coisas, ao osso, livre de pele e de sangue. Marilena Chauí lembra em sua fala no “Colóquio 50 anos de Transposição”⁴ que uma das peculiaridades da então aluna do curso de filosofia, era refletir em voz alta quando não concordava com o que ouvia e sair da sala dizendo “bobagem! bobagem!”. Era a verdadeira profanação de um espaço em que, a boas maneiras, o professor falava e o aluno escutava. Outras vezes ficava no corredor recitando versos, formando poemas.

Sua busca era por uma luz total, uma elevação do espírito que a aproximasse das coisas intangíveis. A experiência de espiritualidade e disciplina que encontrou no zen-budismo apesar de tê-la aquietado por um tempo, revelaram-se ineficientes. Em seu primeiro retiro espiritual sua ansiedade era tamanha que nem mesmo as inúmeras horas de meditação e as lições de paciência e quietude a acalmaram:

Exigiam-se disciplina e atenção. Antes de entrar no zendô, era preciso fazer uma longa e devotada reverência. [...] Florsheim estava na porta do zendô com as mãos juntas quando sentiu alguém o cutucando. A poeta pede para ele se apressar. “ Anda de uma vez com isso”. Florsheim fica perplexo. Vira-se e dá passagem à praticante impaciente. [...]O rigor ritualístico incomodava um pouco a poeta. A quietude não deixava de inquietá-la. No retiro a praticante brasileira não passava despercebida. Enquanto meditava, emitia grunhidos, resmungos incompreensíveis e onomatopeias. Durante a refeição comum, engulha, golfa, liba-se sem modos à mesa; não se interessa por quem está ao lado ou à frente. Mestre Tokuda a observa: “Mente Florescida é o caos, e o caos jamais se aquieta.” (CASTRO, 2015, p.29-30)

Nesse mesmo retiro, o mestre Sokan decide presentear os participantes com sumiês pintados por eles. Quando Orides, da fila, vê os sumiês sai correndo entusiasmadíssima gritando “O mais bonito é meu! O mais bonito é meu!”.

Constrangimento geral. Alguém diz: - Mas, Orides, por favor, passamos dez dias praticando a quietude... você não aprendeu nada? – E o desprendimento? Você não entendeu nada do desvanecimento do eu? Mente Florescida não liga para o que dizem. Olha para os desenhos e rapidamente escolhe seu preferido: “O mais bonito é meu!” (CASTRO, p.30).

Pelos relatos, percebe-se que a inquietação da poeta incomodava porque a fazia sair de um lugar comum, confortável e de acordo com o que se espera de determinados espaços de convivência. Não parece ser algo que era percebido por ela como algo negativo, os afastamentos aconteciam na medida da incompreensão dos outros. Seus atos antes de serem inapropriados, são quase infantis e genuinamente verdadeiros.

4 Colóquio Orides Fontela: 50 anos de Transposição - Mesa 4 (18.10.2019) Acesso em: 17/03/2021 Disponível em: <https://youtu.be/AdIo9WHKXLQ>

Exemplo da personalidade singular da poeta é o episódio do velório de sua mãe que, ao contrário do que se esperava, encena um momento de grande entusiasmo para ela, por ter sido a primeira e única vez que a menina de difícil trato recebia colegas e professores em sua casa.

Recebê-los dá a ela a sensação de importância e pertencimento, pois não tinha facilidade para fazer amizades, sentia-se como um ser deslocado em sua existência. A morte nesse momento passa a ter um sentido diferente. Revela-se como um momento de alegria, de festividade por possibilitar que ela esteja no centro das atenções, que saia provisoriamente do lugar de apatia.

Tinha vontade de dançar, de abraçar as pessoas. O velório passou a ter outro significado para mim. Era a aceitação da minha pessoa, era tudo o que eu queria! Eu existia! Parecia um sonho, uma festa! Tudo era irreal! Minha mãe morta, tanta gente na minha casa pela primeira vez e, que pena, foi a única! No dia seguinte, a decepção. Tudo voltou ao normal. (apud CASTRO, p.89)

Na biografia de Orides, sua mãe quase não aparece, parece não exercer grande influência sobre ela, talvez por ter morrido quando sua filha ainda era jovem. No entanto, Dona Laurinda foi quem a alfabetizou. Dona do lar, sonhava para a filha um mesmo destino e tentava, sem sucesso, incluir a filha nos afazeres domésticos.

O pai, seu Álvaro, ao contrário, representa na vida de Orides o encontro com a ludicidade, com a arte. É uma figura central, pois é a partir de suas vivências com o pai que ela tem um despertar para a criação artística.

Quase em oposição à mãe, o pai representava a fabulação, o humor, o companheiro de filmes no Cine Avenida e no Cine Teatro Municipal. Se Laurinda não era lúdica, nem sonhadora, o pai, ao contrário, sonhava em excesso. Para Laurinda, importava a praticidade do dia a dia. Dona de casa, aprendera minimamente a ler e a escrever e tentava, a todo custo, passar lições para a filha. O pai, por sua vez, acostumou-a a andar obrigatoriamente com o guarda-chuva, o que acabou se tornando uma marca registrada de toda a vida. Marca chapliniana. (CASTRO, 2015, p.66)

Marceneiro e analfabeto, foi através dele que Orides descobriu o mundo da imaginação. Ele sabia recontar uma mesma história diversas vezes, fazendo-a parecer nova, inserindo novos elementos e mudando o enredo. Pai e filha costumavam ir juntos até a estação de trem para ficar horas vendo-o passar, imaginando estar fazendo as mais divertidas viagens, conhecendo outros lugares. O guarda-chuva sempre os acompanhava, virando uma marca das peculiaridades de pai e filha.

O primeiro mestre de Orides foi seu próprio pai. Com ele, aprendeu a identificar os cantos dos pássaros, a caçar borboletas nas matas perto dos rios, a pescar e a observar a campina, as trilhas e os restolhos, cingindo a beira dos córregos, brincando na água. Álvaro falava de sua profissão, mostrava as moldagens e os entalhes nas madeiras das igrejas da cidade. Em casa, enquanto atirava bolinhas de pão para os gatos, frisava o apreço que tinha pelo desprendimento. Era algo que prezava como elemento fundamental da vida. Álvaro foi também o primeiro mestre “literário” da poeta. Representava a literatura oral, “selvagem”, em que a linha de força era a palavra falada, a sabedoria do ouvir, o narrar. (CASTRO, 2015, p.75)

Esse olhar para o mundo natural e sua dinâmica formaram a base de sua poesia, o conhecimento que chegava através dos livros, endossavam percepções intuitivas sobre o ser, a existência; o que mais tarde se resolveria em filosofia. Seu modo artesanal de trabalhar a palavra, lapidando-a para através da poesia chegar à carne, ao sangue, retirando a carcaça, os excessos revelam essa busca pelo natural, por um retorno ao que é original e puro. Características demonstradas pelos poemas abaixo:

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.
(FONTELA, 2015, p.36)

A nudez da mão revela o desejo do contato direto, sem que haja nada entre as mãos e a terra, ou poeta e a palavra, é uma experiência sensorial íntima. As mãos se ferem nos seres, nas arestas porque há uma deformidade na forma, o sentido real está encoberto, oculto. O desenterrar vai iluminando a forma, trazendo-a à superfície, revelando a estrela essencial: a poesia.

Somente o fazer poético é capaz de transgredir a palavra, fazendo luzir sua profundidade, afastando-a do uso acostumado, do cotidiano, da superficialidade. As ‘luzesfragmentos’ simbolizam as etapas desse processo. O objeto se revela em partes, vai se iluminando aos poucos, e, para chegar a sua (utópica) totalidade, é preciso lavar, mexer a terra buscando o fundo sem ter piedade do sangue, em outras palavras, é preciso trabalho, dedicação.

Essa estrela essencial, que emerge à superfície para revelar sua profundidade, tem um peso, uma densidade. Observa-se que na obra oridiana há uma fixação pela forma, pela busca da pureza da palavra, culminando em um despedaçamento do ser por excesso de lucidez. A mesma luz que revela a originalidade do signo, revela também a carne, o sangue, ou seja, o humano. O espelho, símbolo recorrente em sua poesia, quase sempre é usado para indicar um reflexo do eu e da palavra em busca de uma consonância, uma representação, uma continuidade.

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.)
(FONTELA, 2015, p.49)

A crueza da palavra transparece na dificuldade em possuí-la e em externá-la; há um caminho difícil a ser percorrido. A palavra real encontra-se em uma relação limite de aproximação e afastamento, como se ao mesmo tempo que não fosse possível atingi-la ela habitasse o ser.

O ‘tudo’ no poema alude à falta, como se não fosse possível haver uma realização plena dessa ‘palavra real’ na fala, “Tudo/ será difícil de dizer” e “Tudo será duro:” porque sempre haverá lacunas. O poeta parece guardar a difícil missão de extrair da palavra a matéria bruta e realizá-la na poesia evidenciando todo seu poder, suas possibilidades de significação.

Não há piedade nos signos e nem no amor porque eles são apresentados em sua transparência, essência, sem estar atrelado a uma visão romântica de sofrimento. São simplesmente palavras poéticas. Íntegras em suas raízes, em seu âmago.

Tudo se encontra em desmedida, em transbordamento, indicando uma inquietação, um sofrimento: excessiva vivência, consciência demais, agressivamente real, excessivamente lúcido. É uma experiência de transgressão, de confronto, em que a consciência captura o instante sem abrigar o todo.

A ‘fala’, título do poema, enquanto um ato contínuo, reporta a esse fluxo de consciência que não pode ser pausado, controlado. E é justamente por isso que o ser fere-se, despedaça.

O real relaciona-se tanto a essência da palavra quanto a uma experiência sentida na carne. As palavras atravessam o ser, deixando marcas em sua identidade. Ainda, fala, enquanto

um movimento de externalização indica esse escavamento que expõe o interior, que o joga para fora, esse real que sobe à luz.

2.2 São Paulo: O pássaro amanhece lúcido

*Vemos por espelho
e enigma*

*(mas haverá outra forma
de ver?)*

(Orides Fontela – Teia)

Quando Davi A. Jr. lê seu poema “Elegia” no jornal “O Município” de São João fica fascinado pela concisão e lucidez poética e assim que tem oportunidade procura a ex-colega de primário. Ela logo se lembra de “Davizinho” e fica entusiasmada quando ele pede que se tivesse mais poemas que os levasse para que ele lesse e assim ela faz.

No outro dia ela vai até a casa do crítico e deixa um portfólio preto com todos os seus poemas. Ele diz que os lerá e que marcará com duas cruzes aqueles que mais gostar e com uma cruz os que não gostar tanto. Ao final da leitura Davi se surpreende ao perceber que a maioria estava marcado com duas cruzes; havia ali material para dois ou três livros⁵.

Elegia (1)

Mas para que serve o pássaro?
Nós o contemplamos inerte.
Nós o tocamos no mágico fulgor das penas.
De que serve o pássaro se
desnaturado o possuímos?

O que era voo e eis
que é concreção letal e cor
paralisada, íris silente, nítido,
o que era infinito e eis
que é peso e forma, verbo fixado, lúdico

o que era pássaro e é
o objeto: jogo
de uma inocência que
o contempla e revive
—criança que tateia
no pássaro um esquema

5 A um passo do pássaro. Direção: Ivan Marques. Exibido em 2000 pela TV Cultura. Acesso em: 17/03/2021.
Disponível em: <https://youtu.be/19XbX8JTMXI>

de distâncias—

mas para que serve o pássaro?

O pássaro não serve. Arrítmicas
brandas asas repousam.
(FONTELA, 2015, p.157)

Em “Elegia” há a marca de um dos traços mais importantes de sua poesia, sua habilidade em falar não de um pássaro, mas do pássaro, apreendendo toda sua existência, iluminando seu símbolo. O questionamento da utilidade do pássaro termina com a conclusão de que ele não serve, porque ao possuí-lo retira-se dele tudo que o faz ser um pássaro, transformando-o apenas em um objeto. Captura-se a carne, o corpo, mas não é possível possuir seu voo, suas cores, sua vivacidade. Ao possuir o pássaro o matamos e ao mata-lo ele torna-se apenas um peso, um objeto. Nada mais anima o que o faz ser ‘o pássaro’.

Arrigucci a incentiva a cursar filosofia na USP, pois havia identificado em seus poemas uma forte tendência filosófica. Ela logo se anima, consegue passar no vestibular e pede uma licença do seu trabalho como professora (cargo que ganhou em um concurso estadual chamado “Cadeira Prêmio” no ano de 1959 por ter sido a melhor aluna com uma média de 9,43). Dos 18 aos 41 anos ela exerceu essa função entre afastamentos, faltas, relocação e por fim aposentadoria.

A vida cultural e literária era o que estimulava Orides, a sala de aula e a obrigação do trabalho docente diário, o que a abatia. A 5 de julho de 1973, o Dr. Demóstenes Martins, do Departamento Médico do Serviço Civil do Estado de São Paulo, encaminhou um pedido de informações sobre Orides para a diretora Deliria Scarabel. Ela respondeu dias depois: A professora Orides Fontela possui 1) capacidade de trabalho reduzida e nenhuma eficiência ; 2) É instável, com produção reduzidíssima; 3) Variável: ri, chora, agride, diz constantemente palavras de baixo calão; 4) Foi notado ultimamente modificação de seus atributos pessoais, para pior; 5) Desajustamento emocional e nervoso. Morde-se constantemente nos braços e mãos, chegando a ferir-se. Ideia de autodestruição. Fuga da realidade. (CASTRO, 2015, p.104)

A oportunidade de trabalho a princípio pareceu ser algo bom, mas tempos mais tarde tornou-se um calvário para ela. Não sabia lidar com os alunos e as tarefas que tinha que cumprir não a motivavam. Sua instabilidade emocional tornava tudo ainda mais difícil, pelas descrições o espaço da escola fornecia a ela muitos motivos para estresse e poucas inspirações para o que realmente queria fazer: escrever poesia.

O ritmo frenético da cidade grande expôs ainda mais suas frustrações. Havia se mudado com um livro pronto para publicação e uma vaga na universidade, no entanto as coisas não estavam resolvidas. Seu pai, não tendo se adaptado a cidade, resolve voltar para São João e, a contragosto da filha, casa-se novamente. A solidão, as dificuldades financeiras e a frustração

de não conseguir sobreviver de poesia e não receber o reconhecimento que queria endurecem ainda mais sua vida.

O centro cultural e intelectual da São Paulo de 68 oferecia novos desafios para a recém-chegada. Passada a euforia da mudança e a promessa de dias de glória era preciso lidar com os fantasmas da vida real. Moradia sempre foi seu maior problema, mudava-se com frequência e dependia da ajuda de colegas para pagar o aluguel.

Alguns nomes são centrais nessa fase da poeta, destacando Antônio Cândido, Marilena Chauí, Davi Arrigucci Junior, sua amiga Gerda e seu advogado Sílvio. Eles a ajudavam como podiam, conseguindo bolsas, pagando contas, intermediando publicações de livros.

Orides sai de sua cidade natal não somente com o sonho de cursar filosofia e escrever poemas, ela vai para São Paulo acreditando que poderia viver de poesia, o que não acontece. Ela descobre que escrever uma boa poesia e ter o apoio de nomes importantes, por si só não garantiriam reconhecimento. As questões de pertencer a uma classe social baixa, de não ter referências familiares importantes, de estar sozinha e de depender de ajuda para sobreviver a desanimava:

“Lurdinha” era como seus pais a chamavam, porque seu nome de batismo era Orides de Lourdes Teixeira Fontela. Ela dizia que, se tivesse continuado em São João da Boa Vista, talvez sua vida não tivesse se tornado caótica. Em São João ainda era Lurdinha, em São João não conhecia as crises de suicídio, o álcool, a velocidade e a angústia da grande cidade. Em São João conhecia as forças naturais, as leituras fervorosas e a mística. (CASTRO,2015, p.65)

Em São João ela não era mais compreendida e, mesmo enfrentando tantos desafios na capital, agora ela era Orides Fontela, e precisava lidar com a realidade. Se sua vida teria sido diferente se tivesse ficado no interior, isso ela não sabia. Restava a ela o orgulho em meio ao caos e lhe custava admitir que precisasse de ajuda.

Ao ser questionada em uma entrevista se ‘escrever contra a moda’ foi uma decisão dela, responde que a única coisa que queria era escrever seus poemas, que a guerra entre os poetas era divertida, mas não desejava participar, “eu sou pequena, pobre e mulher. Isso já chega. As pessoas me veem como uma mulher que escreve uma boa poesia, mas, coitada, não é do meio.” (apud Matos, 2019, p.98) Em uma evidência clara de que acreditava não ser aceita por sua condição social. E conclui “É como se eu estivesse invadindo o Olimpo” (idem, p.98)

Jotabê Medeiros (2019) escreve na introdução de uma entrevista concedida pela poeta para ele logo após o lançamento de Teia (1996) que o silêncio a respeito da obra da poeta liga-se justamente a sua condição de mulher pobre e não pertencente ao meio literário, embora escrevesse uma poesia aceita por críticos importantes: “O silêncio em torno de Orides se acirra. Por quê? Essa é uma pergunta difícil, cuja resposta esbarra no cerco das máfias acadêmicas e

nos protocolos bizarros da vida intelectual em que Orides Fontela, pobre, solitária e desajeitada, não pode ser aceita para valer.” (apud Matos, 2019, p.95) e acrescenta que o folclore que é criado sobre ela funciona como uma cortina de fumaça para esconder a culpa.

O folclore criado em torno de sua personalidade, apareceu mais nas entrevistas que sua própria obra. Uma mulher descrita como excêntrica, de aparência frágil, humor instável, e alcoólatra. De fato, ela bebia muito e comia mal, o que lhe rendeu uma magreza excessiva que combinada aos óculos que ocupavam quase todo seu rosto criava uma aparência exótica. Interessava aos entrevistadores saber como poesia poderia alinhar-se com uma vida tão conturbada.

Dar o lugar devido a Orides Fontela entre os poetas de sua geração é revisar os equívocos do passado. O primeiro movimento a ser feito é o de revisar a forma como ela era tratada e descrita. O uso de adjetivos como bêbada, alcoólatra, descontrolada servem para reforçar um lugar de abandono, de miséria. A pergunta a se fazer não é como uma mulher com tantos problemas pessoais podia escrever poemas com tamanho zelo e esclarecimento, e sim por que aspectos pessoais foram tão evidenciados ao falar sobre ela.

Verifica-se que no caso da poeta os aspectos de sua vida particular pesaram sobre sua obra, colocando-a em segundo plano. Mesmo com os estudos crescentes, com livros publicados, filmes, documentários, dissertações, teses, artigos ainda é difícil afirmar qual o seu lugar na produção literária brasileira. Veja-se que apesar de ter circulado entre pessoas importantes sua obra ainda é pouco conhecida e requisitada nos meios acadêmicos e culturais.

“Misoginia da recepção: a figura da bruxa”⁶ esse é o título dado por Patrícia Lavelle ao seu ensaio que compõe um dossiê publicado em 2020 em comemoração aos 80 anos de Orides Fontela. A pesquisadora resgata leituras de matérias sobre a poeta e conclui que elas sempre partiam de uma caricatura criada, usando adjetivos depreciativos como suja, malvestida, feia. A insistência em apresentá-la como uma mulher de vida social e pessoal instável e conturbada evidencia, em um período em que a poesia feita por mulheres tinha pouco espaço, uma tentativa em ocultar o que deveria ser mais importante: sua poesia.

A figura da bruxa traz em imagem o que diziam e escreviam sobre ela, caracterizando esse lugar de exclusão e abandono, resgata também a ideia de bruxa na idade média em que se referia a mulheres que detinham algum saber e não se comportavam de acordo com os modos de sua época.

6 LAVELLE, Patrícia. Revista Cult.

A caricatura criada parece sugerir também que poemas tão bons só poderiam sair desse lugar sobre influência de uma magia. A ideia de ser inconcebível que alguém como ela poderia escrever de forma lucida e coordenada faz perder de vista, ao falar sobre ela, sua referência cultural obtida por uma gama imensa de leituras e pela passagem no curso de filosofia, além da cultura primitiva, que não é menos importante, herdada de seu pai.

Buscar em sua biografia somente os aspectos negativos é contar apenas um lado da história. Deixar que esses fatos obscureçam sua intelectualidade é ignorar suas referências poéticas e criativas. O mestre de Orides no zen-budismo disse que ela era o caos (CASTRO, 2015, p.29-30) e que o caos nunca se aquietava, e isso de certo modo é uma verdade. Toda essa energia emana de sua escrita e a faz existir em seus poemas, que não são frutos do acaso, de magia, e sim de um espírito inquieto, em permanente estado de contemplação e questionamento.

Sua grande excentricidade é desejar reconhecimento, uma justiça poética, buscando um lugar de importância para sua obra na literatura brasileira. Quando dão um espaço para ela não é para dar visibilidade ao que escrevia e sim para explorar a imagem de uma mulher incomum que bebia demais e comia de menos, que se mudava frequentemente, que não tinha dinheiro e dependia da ajuda de amigos, que se envolvia em confusões e que dizia o que pensava.

A introdução da entrevista concedida a Marilene Felinto, da revista “Marie Claire”, traz os seguintes dizeres:

Orides Fontela, uma das grandes poetisas brasileiras vivas, é uma estrela ao contrário-ela ofusca o próprio brilho” (...) “Nada em Orides lembra o equilíbrio, a beleza e a elegância da poesia que escreve. Se o cotidiano de ninguém combina com poesia, o de Orides combina menos ainda” (...) “filha única – a mãe era dona de casa e o pai não tinha profissão definida- sem herança nem parente, ela vive à beira da mendicância. Mora de favor na Casa dos Estudantes de São Paulo” (...) “Este ano, por ocasião do seu novo livro de poemas *Teia* (Geração Editorial), Orides foi a público pedir um emprego. Esteve na televisão, em jornais e revistas. Como ela mesma diz, interessa-lhe transformar ‘verbo em verba’” (...) “Orides conversou com Marie Claire numa sala da Geração Editorial em Perdizes, São Paulo” (...) “Por volta dos 35 anos, desistiu de encontrar amor e foi procurar refúgio na bebida, no zen budismo e na umbanda” (...)” Sua chegada à editora foi precedida de certa expectativa de ela aparecer embriagada ou dominada por um estado de espírito que inviabilizasse a conversa” (...) “Quase desvalida, tensa e pobre, ela tem, no entanto, uma estranha arrogância, resultante talvez de uma mistura de carência e genialidade. (apud MATOS, 2019, p.111)

Dizer que ela é uma estrela que não brilha porque ela mesma se apaga pode traduzir-se como ser uma poeta que não é reconhecida por sua culpa. As linhas seguintes retiram de Orides qualquer legitimidade de sua poesia. Ela não se parece com sua poesia e seu cotidiano muito menos. Essa indicação de que há, ou que deveria haver, uma uniformidade entre obra e autor, escrita e vida é uma forma desleal de apequenar a sua obra. Até mesmo o fato de ser filha única de uma mãe dona do lar e de um pai sem profissão definida (o que é refutado por Orides em

uma carta resposta à revista) parece pesar contra ela. Não tem herança, não tem parente, ou seja, não pertence a um lugar definido, não tem raízes que a sustentem, é uma sem lugar que vive na pobreza e não tem ninguém que a ampare.

Pressupõe-se que por ter desistido de encontrar o amor aos 35 anos refugiou-se na bebida, na umbanda e no zen-budismo como se fosse os dois últimos, junto com bebida, algo ruim. O fracasso no amor é colocado como fator desencadeador de todos os problemas enfrentados pela escritora, ‘desvalida, tensa e pobre’.

Pensando no contexto da revista que era direcionada ao público feminino talvez a mensagem que quisesse passar não era a de que havia uma mulher escrevendo poesia, conquistando um espaço que era, em sua maioria, ocupado por homens. Ela foi usada como um exemplo a não ser seguido. Sua ‘estranha arrogância’, é interpretada como um fator oposto ao que se espera diante dos fatos de sua vida, como se não pudesse restar-lhe nenhuma dignidade.

Não havia um lugar social bem definido para Orides Fontela, apesar de circular no meio de críticos e intelectuais importantes ela vivia na penumbra social, sempre buscando uma estabilidade que não vinha nem através de seu trabalho e nem de sua arte. Ela não era uma poeta conhecida, mas também não era totalmente desconhecida. Certamente o fato de haver entre seus leitores nomes como Antônio Cândido, Davi Arrigucci, Alcides Villaça, Marilena Chauí a colocava em um lugar de reconhecimento e valor.

Apesar desses fatos ela estava sempre há um passo de, como escreve na epígrafe de *Transposição (1966-1967)*: “A um passo de meu próprio espírito/A um passo impossível de Deus. /Atenta ao real: aqui. /Aqui aconteço.” Esse ‘um passo’ parece estar situado em um lugar de aflição, de impossibilidade. Apesar de indicar uma aproximação há uma chegada que não se realiza. Essa inquietação constante coloca o ser em um estado permanente de contemplação e sofrimento, como se a realidade se apresentasse frente aos seus olhos, mas fosse impossível de ser transposta, agindo como uma barreira entre o “eu e o espírito” e entre o “eu e Deus”.

O real é o aqui, os fatos, e também é o acontecer da vida. O aqui é o respirar, o tempo esmagador, é o lugar da reflexão, da fronteira entre o antes e depois, ou seja, o instante agora. Ao contrário do que se observa em muitos de seus poemas, na epígrafe não há um movimento de elevação e nem de continuidade, e sim de imobilidade. Deus está como figura distinta do que prega a visão ocidental. Ele representa o alto, o céu, o mistério.

O aqui na vida de Orides tal como na epígrafe era um lugar amargo de digerir, onde seu corpo parecia em meio à aguda consciência da transitoriedade da vida e de sua condição humana e frágil. No poema “Habitat” percebe-se esse sujeito deslocado, que ocupa sempre um lugar de não pertencimento, de confusão identitária:

O peixe
é a ave
do mar

a ave
o peixe
do ar

e só o
homem
nem peixe nem
ave

não é
daquém
e nem de além
e nem

o que será
já em nenhum
lugar.
(FONTELA, 2015, p.245)

Existências que se entretecem, como se houvesse o reflexo de um e de outro em seus espaços de existência. O peixe é visualizado no ar e a ave no mar. Apesar do deslocamento dos sujeitos há uma representação possível, mas o homem não encontra esse reflexo, habitando uma linha que o divide. Não há espaço definido para si, não é de nenhum lugar específico e pode ser de todos os lugares.

Os versos “e só o/ homem/ nem peixe nem/ ave” remontam a uma ideia de que ao contrário do peixe e da ave, que parecem ter uma vida pré-definida, bem delimitada, o homem não pode ser só (somente), o homem, isso não basta, e só (sozinho) deve buscar um sentido para sua vida, o que não parece representar algo positivo e sim uma imposição, um impulso que não pode ser ignorado.

No poema “Herança” encontramos uma Orídes mais exposta em seus versos, embora não escrevesse em tom confessionalista ou autobiográfico, ela revisita sua trajetória e o que lhe restou de uma vida.

Da avó materna:
uma toalha (de batismo).

Do pai:
um martelo
um alicate
uma torquês
duas flautas.

Da mãe:
um pilão
um caldeirão
um lenço.
(FONTELA, 2015, p.228)

Para além do próprio título do poema, que é auto sugestivo, temos a avó materna no topo que deixa como herança uma toalha, e não é qualquer toalha, uma de batismo, simbolizando a iniciação na religião. A poeta passou boa parte de sua vida buscando uma ascensão, iluminação espiritual; primeiro, por tradição, no catolicismo, depois no zen-budismo e por último na umbanda. Apesar dessa experiência de transcendência não ter se concretizado, de ter chegado somente a um pisca-pisca (apud MATOS, p.113), o misticismo é um elemento importante de sua poesia.

Como figura central temos o pai que deixa três ferramentas de trabalho, representando tanto a pobreza material e o lugar social que ocupam, quanto à criação. Seu Álvaro trabalhava em uma serraria com a plaina, era plainista, e, embora os objetos sejam instrumentos de um trabalho braçal, também são de criação. As flautas são as únicas que estão em par e representam a ludicidade e criatividade do pai que iniciou Orides nos contos de fadas, no mundo da arte.

Os objetos deixados pela mãe retratam uma vida dedicada a tarefas domésticas. Laurinda tentou, sem êxito, ensinar à filha os ofícios para se tornar uma boa moça de acordo com os costumes da época. O lenço, último objeto, representa a delicadeza de um feminino passivo, frágil, triste e obediente, características que destoam completamente do modo libertário e impaciente da vida de Orides.

Um fato interessante é que, via de regra, os versos da poeta possuem em sua construção sinais gráficos como dois pontos, travessão, vírgula para marcar a separação ou quebra dos versos, sendo que o ponto final é usado ao finalizar o poema. Em “Herança” o ponto final é usado ao fim de cada estrofe, como se marcasse a existência de cada um em um espaço delimitado, elas não se misturam.

Ela se mudava com frequência e o lugar em que ficou por mais tempo foi em seu apartamento no edifício Tiatã, o qual se referia como ninho, e ter que deixá-lo foi um duro golpe. Durante o tempo em que morou ali colecionou brigas e episódios singulares, como quando, nervosa e descontrolada jogava pela janela os gatos, os mesmos que recolhia das ruas para cuidar e viver com ela. Como não era dada a cordialidades não se importava em manter a política de boa vizinhança e tão pouco ser educada com os demais moradores.

Ao deixar o edifício Tiatã, a poeta não deixava saudades. José Soares, servente e porteiro, acompanhou a síndica, Dulce Maria, na análise do estado do apartamento 66. Orides havia arrancado todo o assoalho de madeira, agora só havia o piso escurecido pelo piche que colava o assoalho. As paredes estavam sujas e descascadas, havia teias de aranha nos cômodos, palavrões escritos na parede, a pia, onde lavava e pendurava as roupas íntimas, estava quebrada. Enquanto observavam, apareceu Rita, a vizinha do 65 e, em seguida, chegou também Márcio Soares, filho do porteiro. Ficaram os quatro observando o lugar. Lembraram os doze anos da moradora. O porteiro relatou à síndica e à vizinha que, quando estava irritada com ele, costumava depositar

absorventes nas venezianas de seu quartinho, quando não escrevia palavrões nas paredes do prédio. Seu filho, Márcio, passara a cuidar de um dos gatos que ela havia jogado pela janela. (CASTRO, 2015, p.143)

Renata, uma das poucas amigas dela, ao ver sua situação decide que irá ajuda-la. Ela está se formando e deixará o apartamento que ocupa na Casa do Estudante, deixando uma vaga que poderá ser ocupada por Orides. Bruna, que era quem dividia o apartamento com Renata, não é avisada que terá uma nova colega e fica consternada ao acordar e dar de cara com a nova moradora. A partir daí Orides tem que enfrentar a desaprovação não só dela, mas de todos os outros alunos que viravam a cara para ela nas dependências comuns. Uma assembleia então é convocada para discutir o assunto e definir se a nova moradora fica ou não.

Enquanto discutiam, Orides em seu quarto cortava os pulsos em água corrente, desejando que a morte fosse mais rápida. Grover Calderón, um estudante peruano, é quem fica a cargo de comunicar a ela a decisão unanime da assembleia de que ela deveria desocupar o quarto imediatamente. Após chamá-la por inúmeras vezes sem obter retorno, ele e outros estudantes decidem arrombar a porta e a encontram caída no banheiro em meio a uma poça de sangue. O episódio assustador abala o estudante que se propõe a dividir o quarto com ela, eles não poderiam deixar de amparar uma antiga estudante que se encontrava em tal situação de vulnerabilidade e desespero. (CASTRO, 2015, p.145-147)

O episódio a põe frente a sua situação financeira, “da minha vida particular basta saber uma coisa: eu sou professora aposentada, o meu dinheiro não está dando para o aluguel e eu preciso dar um jeito de arranjar um emprego para equilibrar meu orçamento. De modo é que preciso de emprego e não de comentários” (apud Matos, 2019, p.112), ter que retornar a casa do estudante já com seus 50 anos, sem ter uma estabilidade que permitisse aproveitar sua aposentadoria era o retrato de sua pobreza.

Se a poesia de Orides se salvaria sozinha, ela, em direção oposta, lançava-se a consumação de sua vida. Com sua saúde a cada dia mais debilitada, comendo cada vez menos e bebendo cada vez mais, parecia ir com felicidade e resiliência de encontro à morte. Em julho de 1998 ela começava uma viagem sem volta. Idas ao médico, remédios, crises constantes de tosse e a conclusão: tuberculose em estado avançado.

De uma consulta ela foi encaminhada diretamente para o Hospital do Mandaqui para se tratar. Disseram que um pulmão estava todo comprometido; no outro, havia uma grande cavidade. Deveria dar telefonemas, avisar a família e os amigos. “Não tenho ninguém, respondeu”. (Apud CASTRO,2015, p.186) ”.

Dois meses mais tarde ela foi transferida para a Fundação Hospitalar São Paulo, em Campos do Jordão, onde passaria seus últimos dias.

No trajeto para Campos, lembrou de Cruz e Souza. Ele fora um dos poetas mais pobres da história do país. Só ela havia sido mais pobre do que ele. Lembrou que Cruz e Souza enlouquecera depois que os quatro filhos morreram de tuberculose. O corpo de Cruz e Souza foi transportado de Minas para o Rio de Janeiro em um vagão destinado aos cavalos. Viajou sobre a alfafa e o esterco. Sabia francês, grego e latim, e morreu na mais crua miséria em 1898. Exatos cem anos depois, lá estava ela fazendo sua viagem final, numa velha Kombi da Secretaria da Saúde. Era a noite de 23 para 24 de setembro de 1998. Orides vestia uma bata hospitalar. (CASTRO, 2015, p.187)

Na madrugada de 02 de novembro de 1998 ela despede-se de uma vida marcada por excessos, por incomunicabilidade, solidão e pobreza. A descoberta de seus livros por uma enfermeira, salvaram-na de ser enterrada como indigente. Os jornais só se deram conta que ela havia partido semanas após sua morte. Apenas Renata, acompanhada de sua irmã e de uma amiga, foi até Campos do Jordão fazer os preparativos para seu enterro. O silêncio de uma vida dedicada à poesia cobria o corpo frio, magro e sem vida em uma mesa de necrotério e os versos de “Porta”, “Anjo” e “Balada” o velaram.

Rosana tomou a iniciativa de acender uma vela, depois ficaram sem saber o que fazer. Às três da madrugada, Rosa sugeriu que rezassem. Rezaram o “pai-nosso” e a “ave-maria”. Renata então lembrou que havia trazido Teia, tirou-o da bolsa e propôs que lessem alguns poemas em voz alta. Abriu aleatoriamente o livro e leu o poema “Porta”:

O estranho
bate:
na amplitude interior
não há resposta.

É o estranho (irmão) que bate
mas nunca haverá
resposta:

muito além é o país
do acolhimento.

Passou o livro para Rosana, que leu “Balada”:
Os anjos são
livres.

Podemos sofrer
podemos viver
o acontecer
único

—os anjos são
Livres—

podemos morrer
inocentemente

— e os anjos são
livres
até da inocência.

Foi a vez de Rosa, com “Anjo”:

I.

Um anjo
é fogo:
consome-se

Um anjo
é olhar:
introverte-se.

II.

Um anjo
é cristal:
dissolve-se.

Um anjo
é luz
e se apaga.
(CASTRO, 2015, p.190-191)

Poemas que, apesar de terem sido selecionados ao acaso, parecem dialogar com o momento de despedida. “O estranho/ bate:/ na amplitude interior/ não há resposta. ” ‘Porta’ e ‘estranho’, em uma possibilidade de leitura, aparecem como uma metáfora para corpo e espírito ou matéria e consciência.

Não há respostas, retorno, porque não há mais vida nesse corpo. O estranhamento é, ao mesmo tempo, reconhecimento, “É o estranho (irmão) que bate”, porque a consciência é íntima, é um reflexo, uma continuidade.

O ‘além’ em “muito além é o país/ do acolhimento” refere-se tanto a consumação da carne quanto ao pós-morte. O além traz a ideia do depois, do que está sempre fora do alcance, é o desconhecido, o temível. O acolher pode traduzir-se tanto em afeto, em lugar de descanso, quanto a uma destinação, ‘país’ que recebe pode referir-se a terra, ao túmulo.

No poema “Balada” a liberdade dos anjos contrapõe-se com a condição humana, como se a vida não instaurasse a liberdade e fosse uma prisão. “Podemos sofrer/ podemos viver/ o acontecer/ único” porque somos de carne, perecíveis e os anjos são livres da vida, do sofrimento, das possibilidades, ou seja, eles não são reais.

Nessa perspectiva não haveria uma liberdade plena, “podemos morrer/ inocentemente// — e os anjos são/ livres/ até da inocência. ” A inocência não está no sentido de não haver culpa e sim de não haver conhecimento da hora da morte, morre-se sem saber. E os anjos, inexistentes, sem forma definida, são livres da morte, da vida e do conhecimento.

Em “Anjo” há um movimento introspectivo “Um anjo/ é olhar:/ introverte-se.”, e esse voltar-se para si gera uma destruição, um apagamento “Um anjo/ é luz/ e se apaga”. É o acontecimento do existir e do deixar de existir em um único espaço de tempo.

Ao contrário do poema “Balada” aqui se fala de um anjo e não dos anjos, destacando esse um dos outros e o iluminando em suas características. Ele é fogo e consome-se, se transformando ou se extinguindo. É olhar e introverte-se, deixa de captar a luz exterior, olha para dentro. É cristal e dissolve-se, perde a forma, deixa de ser cristal e, por fim, é luz e se apaga, se entrega a escuridão, ou seja, tudo leva a um mesmo ponto: a morte.

Orides Fontela orbitou em uma estranha existência, marcada por desordens e dificuldades. Sentiu pesar sobre seus ombros sua condição de mulher pobre e sozinha. A poesia ocupou todos os espaços de sua vida, seguiu um caminho independente de produção que a colocou na contramão das produções de sua época, dando uma tarefa difícil para a crítica ao tentar encaixá-la em um movimento específico. Seus signos eleitos, embora já conhecidos na poesia, emergem de seus versos de forma singular e transparente, brotando de sua origem limpo e puro.

O silêncio das páginas, a cisão violenta dos versos, a nudez das palavras, trazem consigo marcas desse espírito obstinado, buscando uma elevação possível. A estranheza do corpo, o descompasso dos atos, o orgulho agudo transpõe-se em matéria poética lúcida e destrutiva.

Um anjo “impossível”, “Não sou um Deus, Graças a todos/ os deuses! / Sou carne viva e/ sal. Posso morrer. ” (FONTELA, 2015, p.344). Em um retrato humano sentindo na carne e no sangue a consumação dos dias, das possibilidades. Sem inocência, florescendo em conhecimento e anulando-se em uma realidade impositiva e dura.

O aristocrata

O selvagem não
aprende
o selvagem não
se emenda
o selvagem não
se curva

(o mitológico selvagem).
(FONTELA, 2015, p.246)

“Eu sou o próprio coração selvagem. ” (apud MATOS,2019, p. 45) essa é sua resposta quando é questionada por Augusto Massi se ser poeta é um regime selvagem de vida. Ser o próprio coração selvagem vem da necessidade da sobrevivência, do instinto, do natural, da imposição. O selvagem que não aprende, não se emenda e não se curva, ou seja, vai além, não se submete ao outro, ao que diz, ao que quer. Regime selvagem de vida e de poesia para

princípios a liberdade de criação e surgir em sublimação, argúcia, agarrando as palavras, extraindo delas a pureza do significado.

Villaça (1992) diz que a poesia oridiana compõe um sentimento de destino e uma lucidez serena, no sentido de permanente; e que a forma como cultiva suas formas podem, para um leitor desconcentrado, parecer fria o que logo revelará ser um engano, pois dando a atenção que seus poemas pedem observará que essa composição vem do fundo da poeta, evidenciando seu perfil sóbrio, econômico e disciplinado, que representam o contorno vital de sua poesia.

Lucidez e fixação pela luz são características que dizem muito da obra que a poeta deixou. Um dos seus poemas mais conhecidos e citados, e que ilustram muito bem essas características, é o poema “Meio- dia”:

Ao meio-dia a vida
é impossível

A luz destrói os segredos:
a luz é crua contra os olhos
ácida para o espírito.

A luz é demais para os homens.
(Porém como o saberias
quando vieste à luz
de ti mesmo?)

Meio-dia! Meio-dia!
A vida é lúcida e impossível.
(FONTELA, 2015, p.52)

O ‘meio-dia’ marca um lugar de imobilidade e de consciência total. É naquele exato momento que o ser é atravessado por uma luz que não se deixa ignorar, não possibilita fugas. ‘A luz é crua contra os olhos’ porque não há nada entre ela e o olhar, é só luz atravessando os olhos; é ‘ácida para o espírito’ porque causa angústia, tormento. Ela destrói os segredos, ou seja, ela é reveladora, real, íntegra.

As horas do relógio marcam a repetição dos dias e como o tempo não pode ser controlado, ele se impõe sobre o ser. A repetição ‘Meio-dia! Meio-dia!’ é quase um gesto de protesto, de desabafo, de insatisfação. O horário também indica agitação, é o momento em que o sol se encontra no ponto mais alto do céu, que se percebe mais movimento das pessoas indo cumprir seus afazeres e de maior intensidade do trânsito. É um momento de caos.

A consciência total que essa iluminação traz, obrigando o ser a olhar para dentro de si, desperta em um momento de turbulência. Há uma confusão mental. É o caos externo a todo momento atravessando essa experiência de reflexão íntima e interior. ‘(Porém como o saberias/ quando vieste à luz/ de ti mesmo?)’ tendo tantas inquietações. Como conseguir alcançar essa luz que vem do próprio ser, se a luz que vem de fora domina tudo.

‘A vida é lúcida e impossível’, marcando no último verso um sentimento de aceitação, quase uma desistência. Não há como fugir da vida e de suas imposições. O poema, forma mais geral, remete a uma experiência de lucidez total que acaba por destruir o ser. O horário se repete, mas o ser também é repetido, em uma experiência de verdade que o aprisiona e não que o liberta.

“Se não fosse a poesia, eu poderia estar na sarjeta, ninguém iria me reconhecer, eu iria morrer sem ter existido” (apud Matos, 2019, p.48), assim Orides Fontela responde sobre a poesia ser a comoção do seu ser e a coragem de sua vida. Seus poemas parecem se renovar com o tempo e com a história. É atemporal e aborda temas do existencialismo sem pranteio, com uma capacidade de reflexão que faz com que o leitor saia do lugar comum e experimente de uma experiência poética cortante, lúcida e enigmática.

Revisitar a biografia da poeta é revisitar o retrato das mulheres pobres, proletárias, aposentadas do Brasil de sua época. Se não fosse poeta certamente seria como tantas outras que foram esquecidas junto com sua vida de sacrifícios e de privações materiais. Como tragédia ou como espetáculos, assim podem ser vistos os episódios de sua vida, o que se pode afirmar é que ela esteve à frente do seu tempo, e reivindicar seu lugar é um ato necessário de justiça social e literária.

3 RECORTE TEÓRICO

Durante a pesquisa de como fundamentar a delicadeza como um caminho de leitura para os poemas da poeta Orides Fontela houve grande dificuldade de encontrar referências teóricas que tratassem diretamente do tema. O que foi feito então foi direcionar as cintilações da delicadeza encontradas em textos, aproximando-as do objetivo desejado.

Outra questão que surgiu foi o fato de que ao pensar em possibilidade de leitura surge a figura do leitor. Esse leitor não é um sujeito que simplesmente tenta decodificar o texto, ele se envolve, sente o texto vibrando nele. A experiência se dá através dos detalhes, do impacto de uma palavra isolada, do silêncio da página ou até mesmo do silêncio do texto que em sua superfície quase nada revela.

Esse movimento é o da busca e do encontro, uma intimidade estabelecida a partir de um lugar único, ocupado por um leitor complexo que absorve os reflexos do texto e reflete-se nele. Não é simplesmente a busca de uma interpretação objetiva e absoluta, admite-se antes, haver tão somente sensações, clarões que despertam esse leitor.

Barthes, discute a delicadeza através de exemplos que permitem visualizá-la de uma maneira mais objetiva. Do discurso que é recebido de maneira equivocada, na manifestação da delicadeza pelos detalhes, no detalhe inútil que pode revelar-se misteriosamente útil, na discricção do agir, no alçamento do detalhe como traçado único e valoroso até na polidez beirando o excesso temos contornos da delicadeza.

Nas considerações de Zumthor, a leitura literária, sem ser decodificação de códigos, envolve um leitor pleno, ou seja, aceito em sua condição social, política, cultural e histórica, características que formam sua identidade. A heterogeneidade do sujeito faz com que o texto vibre nesse corpo de forma única, causando lhe sensações, sentimentos.

Percebeu-se então, ser importante, antes de avançar no estudo, fazer um recorte para discutir os dois textos, tecendo comentários e buscando uma confluência com a recepção da obra oridiana.

3.1 O neutro

Barthes (2003) em seu livro *O neutro* reserva um capítulo para falar da delicadeza, ele a analisa citando exemplos que permitem uma aproximação com a definição que se busca nessa pesquisa. O autor diz que o princípio da delicadeza é “um gozo da análise, uma operação verbal

que contraria a expectativa” (BARTHES, 2003, p.66), a afirmativa vem depois dele retomar uma citação de Sade. A marquesa de Sade pede que o marido, então prisioneiro, envie suas roupas sujas com o objetivo de lavá-las. O marquês por sua vez interpreta o pedido a seu modo sadiano, inferindo que o que ela realmente desejava era satisfazer desejos sexuais com suas roupas usadas.

Escute, meu anjo, tenho toda a vontade do mundo de satisfazê-la nisso, pois sabe que lhe respeito os gostos, os caprichos: pois mais barrocos que sejam, acho-os todos respeitáveis, seja porque ninguém é senhor deles, seja porque o mais singular e o mais bizarro de todos, se bem analisados, remonta sempre a um princípio de delicadeza. (apud BARTHES, 2003, p. 66)

A interpretação do Marquês desvia a situação para um outro caminho. Uma roupa suja não poderia ser destinada senão com a finalidade de serem lavadas, no entanto ao imbuir no pedido um outro fim, há uma quebra de expectativa que segundo Barthes acontece por causa das miudezas que são analisadas no discurso, que por fim revelam-se inúteis do ponto de vista da comunicação. “Nunca separar um comportamento da descrição que dele é feita, pois o verbo penetra o ato de lado a lado” (BARTHES, 2003, p.66)

A inutilidade de que ele fala refere-se a modificar o discurso, a descrição tal como é. Uma interpretação diferente não altera o verbo, o que ele indica. Porém, pensemos na citação que ele traz, imagine a surpresa da duquesa ao receber a resposta e perceber que seu pedido foi recebido de forma equivocada, essa interpretação inesperada não altera o que ela fará com as roupas, mas altera as reações de Sade, cuja intenção ao receber o pedido a seu modo é de simplesmente satisfazer os seus próprios desejos.

A delicadeza se manifestaria então nos detalhes, em cintilações, que não são traços, elementos, componentes, “mas o que brilha por clarões, em desordem, fugazmente, sucessivamente, no discurso “anedótico”: tecido de anedotas do livro e da vida” (BARTHES, 2003, p 66-67). Dentro do conceito de cintilações da delicadeza, traz o que seria as definições de ‘minúcia’ e ‘discrição’.

Para exemplificar o que seria a minúcia traz as orientações de como preparar o chá, fervido ou batido. Tudo é explicado detalhadamente e com informações que ao final não altera o preparado. O que acontece é que se têm esse preparo como uma arte. É quase uma experiência estética ao pensar na melhor água, nas bolinhas da ebulição “semelhantes a olhos de peixe, 2) bolhas como pérolas de cristal que rolam numa nascente, 3) vagas saltando furiosamente na chaleira” (BARTHES, 2003, p.67).

Como um conceito para a delicadeza a minúcia beiraria “o detalhe inútil ou misteriosamente útil (...) à beira do estapafúrdio. Em suma: arte do suplemento inútil”

(BARTHES, 2003, p. 67-68). O detalhe inútil então poderia revelar como sendo útil. Veja a leitura do modo de preparo do chá, ele poderia ser sucinto, algumas informações são desnecessárias para chegar ao objetivo de conseguir preparar um chá, no entanto a leitura tal como é feita transporta-nos para uma experiência olfativa, tátil e sonora, que vai além da utilidade das instruções. É possível visualizar a bebida pronta antes mesmo de iniciar o preparo.

A discrição é apresentada como sendo um conceito que “remete a uma ideia implícita de sujeito composto de partes estanques; aceita a heterogeneidade ≠ imagem maciça, arrogante, de um sujeito “inteiriço”, “franco” etc.” (BARTHES, 2003, p.68) e ilustra o conceito trazendo a seguinte passagem: “O discípulo informa o mestre de seus progressos (que na verdade são regressões), e o mestre dá discretíssimos sinais de aprovação, cada vez mais lisonjeiros: um olhar, um sorriso, um convite a sentar-se. (idem, p.69) O gesto do mestre é recebido pelo discípulo como uma forma de parabeniza-lo por seus progressos, todavia para o mestre fosse um gesto de compreensão, de empatia por seus regressos.

Essa passagem ilustraria o que Barthes chama de ‘separação entre significante e significado’. Os gestos do mestre foram recebidos com significação diferente daquilo que era. Em separação entre ‘ação e aparência’ cita em como a ação dos primeiros príncipes era discreta; tão discreta que os súditos mal percebiam que eles existiam “”Como foi delicado o toque dos antigos soberanos...”” (apud BARTHES, 2003, p.68) indicando que a discrição poderia relacionar-se quase que com um acobertamento da realidade, daquilo que realmente acontece.

Para ‘distinção delirante das funções’ usa o exemplo da arte das flores do Japão, em que o tratamento dado a cada flor reserva-se a um doméstico especial: “ a peônia deve ser molhada por uma bela moça em traje de gala, e a ameixeira de inverno, regada por um monge pálido e frágil” (apud BARTHES, 2003, p.69) Uma separação de funções que não se justifica racionalmente. Qualquer um poderia regar uma ou outra flor, mais prefere-se aproximar as características de cada flor àquele que irá cuidá-la, o que ao final não faria diferença no que diz respeito a umidificação da terra.

A discrição, então, pode ser entendida como sendo algo que relaciona-se com gestos, detalhes que quase não são percebidos ou que não fazem diferença para o resultado final. Está mais próximo das manifestações silenciosas, daquele que se faz ver por sutileza e não por imposições, agressividade.

A delicadeza seria “suplemento, não redundância: 1) Segundo o modelo oriental, a delicadeza obriga à eliminação minuciosa de toda e qualquer repetição: a delicadeza horroriza-se, melindra-se com repisamentos. (...) o princípio é que não se deve repetir uma mesma substância (flor, cor etc.), mas inversamente, que é preciso tentar sobreimprimir “traços” de

substâncias diferentes (apelando, por exemplo, a sentidos diferentes). ” (BARTHES, 2003, p.72-73). Ou seja, a delicadeza acrescenta elementos, interpretações, e não simplesmente coloca mais do mesmo, do que já está posto. Seria então um elemento que se distancia do acúmulo e se aproxima da economia, do mínimo necessário, do essencial.

A polidez para o autor só é interessante para o conceito de delicadeza se tomada por seus traços excessivos, do contrário, teríamos a como sinônimo de hábitos conformistas, daquilo que se deve fazer em determinadas situações: “a polidez só é delicada se, pelo excesso, chegar a uma inventividade que, conforme o caso, confina com a piração.” (BARTHES, 2003, p.74) Reação distante do que se espera e excessiva como a situação descrita por ele em que Walter Benjamin vai até um restaurante em Marselha e fica na dúvida de qual prato escolher, sua preocupação é a de que ao escolher um ele recusará os outros, gesto que demonstra uma polidez que beira a excessividade, ao preocupar-se com os sentimentos de objetos.

A metaforização da delicadeza estaria ligada ao ato de distinção, de criar valor através da linguagem, destacando de tal modo um traço que o faz ser exaltado. A linguagem cria tudo, tudo passa pela linguagem, a metáfora cria a delicadeza: “Direi até: a língua cria o real; quem escolhe sua língua escolhe sua realidade: não é o mesmo real, o mesmo contato” (BARTHES, 2003, p.76)

Como, por exemplo, exaltar e valorizar as características das folhas de chá, fazendo-as parecer únicas e especiais “”ter pregas como as botas de couro dos cavaleiros tártaros, meandros como a barbela de um boi vigoroso, desenrolar-se como a bruma que sobe de uma ravina, brilhar como um lago roçado pelo zéfiro, ser úmidas e suaves ao toque como a terra recém varrida pela chuva”” (apud BARTHES, 2003, p.76) Tal descrição tiram-nas de um lugar comum e as colocam no centro de um discurso literário.

Barthes diz também de como a delicadeza, como um conceito, liga-se popularmente ao feminino, a uma ideia de futilidades e inutilidade. O delicado seria o que não tem textura, peso, valor. Há uma condenação ligada a uma cultura machista onde tudo que se reserva aos hábitos e escolhas das mulheres fosse dispensável. Certamente se fosse preciso eleger uma imagem da delicadeza não haveria muitas manifestações em que se visse uma figura masculina.

O poema “Bucólica” nos fornece uma imagem que incorpora alguns traços específicos da delicadeza destacados pelo autor.

Vaca
mansamente pesada

vaca
lacteamente morna

vaca
densamente materna

inocente grandeza: vaca

vaca no pasto (ai, vida,
simples vaca).
(FONTELA, 2015, p.260)

A imagem da vaca de imediato confere um peso, uma grandeza ligada a um conhecimento anterior do que caracterizaria uma vaca. No entanto, nesse lugar que é o do poema, do literário, ela aparece como uma figura que vai além do animal que vemos nos pastos, que fornece leite e carne para nossa alimentação.

Essa é uma vaca única, específica, essa imagem ilumina-se e suas características são apresentadas de um modo tão amorosamente delicado que a imagem anterior que tínhamos é abalada. Ela é ‘mansamente pesada’, ou seja, sua aparência parruda contrasta com um comportamento gentil, que indica uma pacificação, ‘inocente grandeza’ pois ela não tem conhecimento de sua força.

A vaca que é ‘lacteamente morna’ e ‘densamente materna’ aproxima-se da ideia do aconchego, do suprimento, da referência materna. O animal ao ser descrito com traços que o aproxima dos humanos ganha uma importância, sua existência é reconhecida. Mas não é um reconhecimento de utilidade, e sim um reconhecimento de singular delicadeza, empatia.

O poema termina com a constatação de ser ‘simples vaca’ em seu lugar de habitação, uma quebra de expectativa que parece desmontar todo o poema. Tudo que foi dito, evidenciado parece não ter valor ou utilidade, não muda o fato de ser só uma vaca. Seria o que Barthes chamou de inutilidade descritiva. Porém, aqui, essa ‘vaca’ habita um território muito específico, o do poema, e muitos mecanismos são acionados quando se está nesse lugar.

A ‘vaca’ pode ser tomada metaforicamente para ilustrar um ser que orbita uma existência confusa, que não conhece suas reais potencialidades e que não consegue acessar outros espaços, conhecimentos. Um ser imóvel, preso a uma parcela mínima daquilo que tem direito, convencido de uma condição que não lhe permite expansão, conquistas.

A ‘vaca’ no poema pode ser interpretada também a partir do animal, olhando-o com mais empatia, reavaliando a forma como o vemos e nos relacionamos. A aproximação com sentimentos próprios dos seres humanos faz com que a ‘vaca’ seja colocada em um lugar de igual, não simplesmente como uma coisa, um objeto cujo objetivo seja o de simplesmente fornecer alimento e de servir ao homem.

‘Simples vaca’ pode encenar uma interpretação que leve à palavra em si, ao signo, a vaca que pode ser tudo que foi mencionado acima, somado às definições que os dicionários e a biologia trazem e ainda, ser, simplesmente, um xingamento, um extravasamento.

A delicadeza seria então esse transbordamento de conhecimentos e entendimento que o poema promove. Por isso, não poderia ser vista somente como um conceito fechado alinhado a uma visão feminina ou a uma questão estética de descrever com minúcias e exaltação. Essa experiência do delicado pode tanto passar por um objeto que se ilumina quanto ao esvaziamento de sentido em que nada é absorvido com inteireza, restando apenas vestígios, um incomodo constante.

Esse olhar único, que promove traços de diferenciação e de exaltação seria entendido como delicadeza na medida em que segue contra a moda, entendida como imitação, por assumir uma margem excessiva em que determinados aspectos não poderiam ser objetos dela, ou seja, a delicadeza nesse sentido orbita fora do que é padronizado, esperado (BARTHES, 2003, p.77-78). Ela caminha longe da cultura de massa, do que é visto, destacado, entendido por todos. A delicadeza seria então um desvio, uma surpresa, uma novidade.

O poema “Caramujo” assim como “Bucólicas” traz uma apresentação desses animais que passa longe da conformidade, do esperado, do usual, muito por estarem em um livro de poemas, mas também são frutos de um olhar atento que ignorou toda uma visão mercantil e utilitária para trazer algo que nesse espaço seria insignificante, perda de tempo, e transformá-lo em algo cheio de enigmas e possibilidades de leitura.

Caramujo

A superfície
suave convexa
não revela seu dentro:
apenas brilha.

A entrada
estreita abóbada
é sóbria sombria
gruta.

A sequência
rampa enovelada
se estreita num pasmo
labiríntico.

O fim
limite íntimo
nada é além de si mesmo
ponto último.

A saída
é a volta.

(FONTELA, 2015, p.61)

A imagem do caramujo começa a ser descrita a partir de um olhar repartido, em que as partes vão se iluminando, somente ao fim é que se têm a constatação da forma em sua integridade.

A ‘superfície’ é o mistério, é o que os olhos enxergam de imediato mais não conseguem ultrapassar. Têm-se apenas indícios, é o primeiro contato, a visualização primeira, ou seja, é o impulso da descoberta, a atenção que se instaura.

A ‘entrada’ indica uma possibilidade de abertura, de revelação, mas seu acesso é difícil. Essa entrada que é caminho de descoberta e ao mesmo tempo impasse revela um momento de frustração, porque é um caminho inacessível aos olhos, tudo que se têm é escuridão.

A ‘sequência’ é o olhar próximo, que enxerga toda sua estrutura labiríntica e confusa. É a revelação da forma em seu todo, é o caramujo, é o olhar completo.

Esse olhar que alcança a forma em sua totalidade revela o fim do poema e sua volta, como se os versos, assim como o caramujo, fossem desenhados de forma cíclica em que o fim fosse o início, ou a saída fosse a entrada. É um olhar que sempre se renova, que escava as impossibilidades buscando as possibilidades. ‘O fim/ limite íntimo/ nada é além de si mesmo/ ponto último// A saída/ é a volta.’.

O caramujo é a metáfora para o poema. Esses mistérios que lançam centelhas de luz, mas nunca se revelam por completo, que indicam uma entrada mais sem revelar sua profundidade. O poema é essa superfície labiríntica em que há mais perguntas que respostas, mistérios que soluções, em que a busca por uma saída pode revelar o impasse de haver sempre uma entrada no ponto de chegada.

No fim, ele recolhe-se sobre si mesmo e tudo o mais são só arestas, nuvens, poeiras. O poema é o que é, tão somente a descrição atenta e amorosa de um caramujo, cuja estrutura óssea guarda toda sua complexidade, seu corpo habita sua casa, sua casa habita seu corpo. Não há saída, não há entrada, ele é um só, início e fim.

A linguagem sendo usada em um nível metafórico que evidencia sentimentalismo, estado de enamoramento, ao descrever um objeto por exemplo, seria a delicadeza em seu estado amoroso. Como na citação, trazida por Barthes, em que Lotung descreve as seis tigelinhas de chá de forma tão amorosa que faz mobilizar sentimentos, sensações: “”1ª [tigelinha de chá]: umedece-me o lábio e a garganta; 2ª rompe minha solidão; 3ª penetra-me nas entranhas e lá revolve milhares de ideografias estranhas; 4ª produz ligeira transpiração, tudo o que é ruim em

minha vida vai embora; 5ª estou purificado; 6ª ao reino dos imortais”” (apud BARTHES, 2003, p.78-79)

Os japoneses, escreve, denominam de *sabi* esse estado amoroso em que se deseja algo, e não alguém, que gera um complexo de valores-sensações: ““*Sabi*: “simplicidade, naturalidade, não-conformismo, refinamento, liberdade, familiaridade estranhamente mitigada com desinteresse, banalidade cotidiana requintadamente velada de interioridade transcendental”” (apud BARTHES, 2003, p.79)

O autor diz que a definições da palavra japonesa diz bem sobre o que seria o princípio de delicadeza, sendo a delicadeza uma geradora de preciosismo, mas somente no contexto em que socialmente é tomado dentro do paradigma preciosismo/grosseria, “é só de um ponto de vista “tosco” que se pode falar de preciosismo. ” (BARTHES, 2003, p.79)

A linguagem poética pelo nível de refinamento e cuidado trazem esse preciosismo ao descrever um objeto, um animal por absorver suas características de forma tão íntima que os faz aos olhos de quem ler surgir uma renovada criatura, diferente da visão gasta e coletiva. É essa linguagem que leva a visão de uma vaca e do formato de um caramujo para lugares tão distintos de compreensão que os coloca em uma zona proximal de vivências e experiências com o leitor.

Barthes diz que “toda vez que, em meu prazer, meu desejo ou minha tristeza, sou reduzido pela fala de outro (muitas vezes bem intencionada, inocente) a um caso que se enquadra normalmente numa explicação ou numa classificação geral, sinto que há violação do princípio de delicadeza” (BARTHES, 2003, p. 80) Indicando que a delicadeza seria um fator de diferenciação, de exaltação de um determinado detalhe, de um cuidado específico e que por isso qualquer noção que a enquadrasse em um conceito fixo deve ser recusada.

Falamos da delicadeza como possibilidade de leitura que pode ligar-se tanto a uma análise mais completa quanto a identificação de detalhes que tracem o caminho interpretativo a ser perseguido. Pensar na imagem de uma tigela de chá e associá-las a todos os prazeres e sentimentos que causam é dar-lhe um lugar de pódio em que podem ser admiradas longe de qualquer visão apressada e acostumada.

3.2 Performance, recepção, leitura.

A delicadeza como uma possibilidade de leitura, para além das imagens analisadas, remete-nos a dois conceitos fundamentais: leitura e leitor. Conceitos mobilizados a todo momento, seja na interpretação dos poemas ou nas narrativas trazidas pelo escritor Roland

Barthes. Por isso, é importante para esse estudo esclarecê-los. Para tal tarefa, tomemos o texto “Performance, recepção, leitura” do escritor Paul Zumthor.

O crítico estabelece algumas observações que são importantes para adentrar no texto. Em primeiro lugar, ele diz que a ele interessa o leitor em ação e não a leitura, entendida como uma operação, com o propósito de coletar informações através da decodificação dos grafemas. Interessa-lhe então a leitura quando, em alguns casos, rompe essa barreira do automatismo e faz surgir uma experiência de prazer. O leitor, a seu modo, estabelece laços com o texto, que faz com que se crie uma poeticidade textual. “Com efeito, pode-se dizer que um discurso se torna de fato realidade poética (literária) na e pela leitura que é praticada por tal indivíduo.” (ZUMTHOR, 2014, p.28)

Afirma que “um texto só existe, verdadeiramente, na medida em que há leitores (pelo menos potenciais) aos quais tende a deixar alguma iniciativa interpretativa; tendência crescente, na medida em que diminui a função informativa ou imperativa do texto em causa” (ZUMTHOR, 2014, p.26)

A imagem do corpo como uma performance de leitura, em uma experiência individual, que passa por um sujeito de carne e de sangue, com um passado, um presente, uma projeção de futuro, com experiências positivas e negativas atrela-se a uma leitura que vai além da operação, ou seja, decodificação e informação. A leitura inscreve-se em mim, me movimenta, com tudo aquilo que faz com que eu seja eu. Ideologias, crenças, percepções, etc. Não há uma forma fixa, uma regra, que conduza essa leitura, ela é instável, recria-se a todo instante, o homem adere a ela em um encontro luminoso. (idem, p.33)

O leitor aqui não é entendido como simples receptor do texto, ele participa de sua construção na medida em que o interpreta ou o recebe de acordo com seu lugar, suas vivências, escolhas sociais, políticas, ou seja, a pessoa do leitor atravessa o texto e o texto modifica o leitor. O texto em seu modo imperativo ou informativo pertence a uma ordem do coletivo, mas a sua recepção em dado momento, por dada pessoa, em que reverbera outras interpretações é da ordem do individual.

Essa experiência literária, recebida por um ser humano real, de carne e sangue traz a noção de corpo e sua função nessa “percepção sensorial do literário” (ZUMTHOR, 2014, p.27) Essa noção aparece não simplesmente por causa da presença material de um corpo, mas pelas percepções que uma determinada leitura pode causar nele. O corpo é que se mobiliza é sente a tensão causada pelo texto literário, de natureza poética.

No entanto, é ele que eu sinto reagir, ao contato saboroso dos textos que amo; ele que vibra em mim, uma presença que chega à opressão. O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, ele existe à imagem de meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e para o pior. Conjunto de tecidos e de órgãos, suporte da vida psíquica, sofrendo também as pressões do social, do institucional, do jurídico, os quais

sem dúvida, pervertem nele seu impulso primeiro. Eu me esforço, menos para aprendê-lo do que para escutá-lo, no nível do texto, da percepção cotidiana, ao som dos seus apetites, de suas penas e alegrias: contração e descontração dos músculos; tensões e relaxamentos internos, sensações de vazio, de pleno, de turgescência, mas também um ardor ou sua queda, o sentimento de uma ameaça ou, ao contrário, de segurança íntima, abertura ou dobra afetiva, opacidade ou transparência, alegria ou pena providas de uma difusa representação de si próprio. (ZUMTHOR, 2014, p.27-28)

Colocar a figura do corpo na recepção de uma obra e admitir suas manifestações, sua vibração, implica a noção de performance. “A noção de performance (quando os elementos se cristalizam em torno da lembrança de uma presença) perde toda pertinência desde que a façamos abarcar outra coisa que não o comprometimento empírico, agora e neste momento, da integridade de um ser particular numa situação dada” (ZUMTHOR, 2014, p.41)

[A performance é um] Termo antropológico e não histórico, relativo, por um lado, às condições de expressão, e da percepção, por outro, *performance* designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira imediata. Nesse sentido, não é falso dizer que a performance existe fora da duração. Ela atualiza virtualidades mais ou menos numerosas, sentidas com maior ou menor clareza. Ela as faz “passar ao ato”, fora de toda consideração pelo tempo (idem, p.51)

Temos assim, a performance como um acontecimento individual, não automatizado, que movimenta lembranças inscritas no sujeito, uma força geradora. É uma experiência sensorial complexa, em que temos funcionando um sujeito particular, que leva para o texto toda sua sobrecarga amorosa, no sentido de sentimento, de profundidade. O que salta para fora não é o texto, mas seus desdobramentos baseados na experiência de um sujeito único, em um momento igualmente particular e impossível de ser retomado tal qual foi vivenciado.

(...) performance é reconhecimento. A performance realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade. (...) se situa num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional: nesse contexto ela aparece como uma “emergência”, um fenômeno que sai desse contexto ao mesmo tempo em que nele encontra lugar. Algo se criou, atingiu a plenitude e, assim, ultrapassa o curso comum dos acontecimentos. (...) é uma conduta na qual o sujeito assume aberta e funcionalmente a responsabilidade. (...) A performance e o conhecimento daquilo que se transmite estão ligados naquilo que a natureza da performance afeta o que é conhecido. A performance, de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando ela o marca. (p.35)

O entendimento até aqui é o de que estamos falando de uma presença, a do leitor, que nesse momento da performance assume sua individualidade e ocupa momentaneamente um lugar. Nesse lugar ele passa a se reconhecer no texto e a ser influenciado por ele. O texto o marca em sua profundidade, atualizando seus conhecimentos. Não é simplesmente uma situação de comunicação porque essa relação delinea o sujeito, existem desdobramentos para além do término da leitura.

São as identificações desse sujeito que determinará a forma de como o texto será recepcionado. Uma determinada forma de leitura pode acionar mecanismos que mobilizem uma ou mais, ou todas as suas características compositivas. Nesse momento, em que a leitura automática, com a finalidade simplista de decodificação de grafemas e acúmulo de informações, passa para uma experiência literária e poética em que o texto vibra no leitor, movimenta seus sentimentos, faz emergir lembranças, temos uma performance.

“A recepção, eu o repito, se produz em circunstância psíquica privilegiada: performance ou leitura. É então e tão somente que o sujeito, ouvinte ou leitor, encontra a obra; e a encontra de maneira indizivelmente pessoal.” (ZUMTHOR, 2014, p.53). Tudo acontece em um espaço único, em que essas forças são acionadas para que ele, sujeito leitor, se reconheça naquele espaço literário, e ao participar dele viva os aspectos que a ele são próprios, uma força que o joga para esse acontecimento, ao qual não poderá retornar do mesmo modo e com a mesma intensidade.

O texto vibra; o leitor o estabiliza, integrando-o àquilo que é ele próprio. Então é ele que vibra, de corpo e alma. Não há algo que a linguagem tenha criado nem estrutura nem sistema completamente fechados; e as lacunas e os brancos que aí necessariamente subsistem constituem um espaço de liberdade: ilusório pelo fato de que só pode ser ocupado por um instante, por mim, por você, leitores nômades por vocação. Também assim, a ilusão é própria da arte. A fixação, o preenchimento, o gozo da liberdade se produzem na nudez de um face a face. Diante desse texto, no qual o sujeito está presente, mesmo quando indiscernível: nele ressoa uma palavra pronunciada, imprecisa, obscurecida talvez pela dúvida que carrega em si, nós, perturbados, procuramos lhe encontrar um sentido. Mas esse sentido só terá uma existência transitória, ficcional. Amanhã, retomando o mesmo texto, eu o acharei um outro.” (ZUMTHOR, 2014, p.54)

Essa experiência com o texto, em que ele mobiliza o leitor a ocupar esse espaço transitório e o faz querer, sentir que é preciso preencher os vazios, perseguir o que está impreciso é da ordem do literário. Esse anseio por perseguir o silêncio das páginas em branco, das palavras imprecisas, de buscar-se reflexos no texto é um ato de delicadeza. Esse olhar atento é o que vai mobilizar as percepções-sensações e produzir o efeito de refletor, destacando os efeitos, as características que fazem de determinado texto ser único e especial. Especial por um julgamento particular de valor de cada leitor.

Leia-se o soneto abaixo:

Cansa-me ser. A chaga inumerável
de mim cintila; sem palavras, úmida
fonte rubra do ser, anseio e tédio
de prosseguir, inabitada, viva.

Prosseguir. Ai, presença ignorada
do ser em mim, segredo e contingência,
espelho, cristal raso, submerso
na eternidade do existir, tranquilo.

Cansa-me ser. Ai chaga e antigo sonho
de áureas transmutações e vidas outras
além de mim, além de uma outra vida!

Mas amolda-me o ser. Prende-me a essência
(raiz profunda e vera) a imutável
condição de ser fonte e ser ferida.
23.7.64
(FONTELA, 2015, p.295)

Algumas afirmações tecidas sobre o soneto poderiam encontrar consonância em diferentes recepções, o tema, por exemplo, como sendo de questionamento existencial e desilusão da vida. ‘Cansa-me ser’, e esse ‘ser’ é um ser total, uma consciência lúcida de tudo aquilo que o faz ser “o um” e não o “um outro”. Ainda, ser de tristeza o sentimento que perpassa a escrita.

Percebe-se que tudo que está a volta causa dor. A consciência do “quem sou” é destrutiva por colocá-lo em um lugar de balanço em que tudo parece estar perdido, inviabilizando qualquer possibilidade de salvação. ‘a imutável/ condição de ser fonte e ser ferida’, ou seja, a cura e a dor brotam de um mesmo lugar, o eu.

Há outros desdobramentos possíveis, análises que tomam as palavras em seu vigor ou que remontam aos sentimentos do leitor. Observações que podem confundir-se com o sentimento do leitor em relação ao sentimento do eu lírico, por trazer um tema já conhecido de todos, sabendo nomear ou não. Aqui, não pela novidade, mas pela empatia é que se conduz a experiência da integridade entre texto e leitor.

“Ao ato de ler integra-se um desejo de restabelecer a unidade da performance, essa unidade perdida para nós, de restituir a plenitude — por um exercício pessoal, a postura, o ritmo respiratório, pela imaginação.” (ZUMTHOR, 2014, p.66) E, principalmente se tratando de um soneto com essa estrutura em até mesmo o modo de ler, separando os versos ou lendo-os como um todo podem alterar o entendimento, assim como também unir palavras ou destacar uma das demais. Toda essa ação depende da mobilização do corpo e da mente.

A retórica da Antiguidade (...) ensinava, à sua maneira, que para ir ao sentido de um discurso, sentido cuja intenção suponho naquele que me fala, era preciso atravessar as palavras; mas que as palavras resistem, elas têm uma espessura, sua existência densa exige, para que elas sejam compreendidas, uma intervenção corporal, sob a forma de uma operação vocal: seja aquela da voz percebida, pronunciada e ouvida ou de uma voz inaudível, de uma articulação interiorizada. (...) o discurso poético valoriza e explora um fato central, no qual se fundamenta, sem o qual é inconcebível: em uma semântica que abarca o mundo (é eminentemente o caso da semântica poética), o corpo é ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso. (ZUMTHOR, 2014, p.74-75)

Atravessar as palavras é em primeiro lugar admitir sua densidade, seus desvios, que estão para além de definições engessadas. Entendimento é diferente de decodificação, aqui estamos no lugar da experiência total, de um discurso que é recebido por um interlocutor entusiasmado, no sentido de que ele vibra na mesma energia do texto e sente-se apto a participar dele.

Por exemplo, lendo os versos ‘Cansa-me ser. A chaga inumerável/ de mim cintila; sem palavras, úmida/ fonte rubra do ser, anseio e tédio/ de prosseguir, inabitada, viva’ respeitando as pausas dos cortes de cada verso podem fundamentar um entendimento diferente se fossem lidos respeitando a continuação ‘ Cansa-me ser/ A chaga inumerável de mim cintila; sem palavras, / úmida fonte rubra do ser/ anseio e tédio de prosseguir, inabitada, viva. ’

Essa leitura mobiliza respiração, postura e imaginação. Conseguir associar uma ferida a uma fonte e conseqüentemente trazer a imagem do sangue, que está fresco, isto significa, que é algo que está aberto, que não se curou incita a busca dessas imagens na memória do leitor.

O trauma ainda está visível, no entanto, há o impulso da vida, seu prosseguimento, enquanto algo natural, biológico. Existe uma ferida, algo que ainda está aberto, incomodando, cintilando, que faz com que esse ser sintasse vazio, mas ainda vivo, ‘anseio e tédio/ de prosseguir’.

‘Prosseguir’ aparece como um peso e uma necessidade, não é um grito de esperança, de energia, uma escolha. ‘Ai, presença ignorada/ do ser em mim’, como se essa sobrecarga fosse a somatória de outras existências, um acúmulo de ‘outros’ em ‘um’, ‘ vidas outras/ além de mim, além de uma outra vida! ’

‘Prende-me a essência/ (raiz profunda e vera) ’, sendo sua verdade e sua história, são os acúmulos do tempo, como se tudo terminasse ali, ser a fonte é guardar, represar, ser a ferida é ser a imagem, a superfície dessa raiz que é composta de tantos outros em um só.

Tudo o que foi pensado sobre o poema diz respeito a uma leitura, uma emoção e um encontro particular. Tudo conecta-se e se abre para essa experiência que vai além do esgotamento da leitura, só é possível através de um leitor e de um texto que esteja dotado de uma carga poética, o texto literário:

O que produz a concretização de um texto dotado de uma carga poética são, indissoluvelmente ligadas aos efeitos semânticos, as transformações do próprio leitor, transformações percebidas em geral como emoção pura, mas que manifestam uma vibração fisiológica. Realizando o não dito do texto lido, o leitor empenha sua própria palavra às energias vitais que a mantêm. (...) O texto poético aparece (...) como um tecido perfurado de espaços brancos, interstícios a preencher. (ZUMTHOR, 2014, p. 54)

A recepção do texto e seus efeitos no leitor estariam assim ligados a carga poética do texto e a forma que ela é recebida pelo leitor, de acordo com seu estado naquele momento específico. “O corpo permanece estranho à minha consciência de viver. É o ambiente em que

me desenvolvo. Os fatos corporais não são jamais dados plenamente nem como um sentimento, nem como uma lembrança: no entanto, não temos senão o nosso corpo para nos manifestar.” (ZUMTHOR, 2014, p.78)

O mais importante a se pensar é que ao falar de performance abarca-se o par texto literário- leitor. O que importa aqui não é instaurar uma afirmação absoluta sobre o que o soneto analisado acima, por exemplo, quer dizer (se o quisesse ou devesse dizer alguma coisa), importa afirmar as nuances que essa leitura performática evidencia.

Mobilizar o leitor, levando-o a acessar sua integridade compositiva diante do texto, seja a possibilidade de ler os poemas oridianos a partir da delicadeza.

Cantiga

Ouvir um
pássaro
é agora ou
nunca

é infância ou
puro
momento?

Ouvir um
pássaro
é sempre

(dói fundo no
pensamento).
(FONTELA, 2015, p.382)

No poema “Cantiga” temos uma mobilização dos sentidos. Existe a memória do cantar de um pássaro, no entanto o mais importante não é ouvir esse cantar e sim ouvi-lo dentro de todos os outros fatos que envolvem essa ação.

O momento do encontro com o cantar do pássaro é muito rápido, como se não fosse possível capturá-lo por completo ou dar continuidade a ele. É somente naquele momento que se pode percebê-lo.

‘Ouvir um pássaro’ não é qualquer ave, não é somente uma melodia: é um determinado pássaro e ouvi-lo é senti-lo por completo, em sua forma, sua viveza. O som é o condutor dessa ocasião memorável. Ouvi-lo tal qual está registrado na memória é a possibilidade de volta no tempo, ‘é agora ou/ nunca?’, ‘é infância ou/ puro/ momento?’, evidenciando os lapsos de memória. A infância guarda a primitividade das sensações, o instante inaugural do ouvir “O pássaro”.

Os versos se encerram na atestação de que o pássaro será ouvido para sempre e a lembrança doerá no pensamento. Há um apuro, porque mesmo não sendo possível reencontrar esse

pássaro naquele lugar, naquele momento, naquele tempo específico e único, ele é uma presença constante, a marca difícil de que tudo que passou não pode ser recuperado. Ele agora é uma carga negativa.

A julgar pelo título do poema, cantiga, normalmente, é uma canção que é repetida várias vezes, em uma brincadeira de roda, o que reforça ainda mais o pássaro como sendo uma lembrança que sempre volta e a um mesmo ponto de melancolia.

O poema em sua análise mobilizou diversos conhecimentos alinhados a experiências vividas. Ao olhar para “O pássaro” do poema um outro pássaro é acessado, aquele que cada um em suas lembranças definiu como sendo característico para essa ave. “Ora, a leitura do texto poético é escuta de uma voz. O leitor, nessa e por essa escuta, refaz em corpo e em espírito o percurso traçado pela voz do poeta: do silêncio anterior até o objeto que lhe é dado, aqui, sobre a página.” (ZUMTHOR, 2014, p. 84)

O pássaro pode ser de diferentes formas, contudo ao aparecer atrelado ao ato de cantar, acontece um refinamento que remonta a pássaros específicos que possuem cantos prazerosos. A infância ligada ao título puxa ainda as lembranças das brincadeiras e o saudosismo inerente a todos de querer recuperar o tempo que se perdeu ou que se tem a sensação de não ter aproveitado tanto quanto deveria.

Sensação, percepção, conhecimento e domínio do mundo são os mecanismos ativados para que esse momento em que leitura e leitor passam a existir em um mesmo espaço de narrativa seja possível. Um espaço ameaçado, quer dizer, que não se fixa em uma verdade absoluta, mas permite-se movimentar em direções nem sempre precisas. O poema inscreve-se no leitor, o leitor fixa-se no poema.

A percepção é profundamente presença. Perceber lendo poesia é suscitar uma presença em mim, leitor. Mas nenhuma presença é plena, não há nunca coincidência entre ela e eu. Toda presença é precária, ameaçada. Minha própria presença para mim é tão ameaçada como a presença do mundo em mim, e minha presença no mundo. A presença se move em um espaço ordenado para o corpo, e, no corpo, rumo a esses elementos misteriosos aos quais nos dirigem as flechas que tento aqui esboçar, sem que seja possível determinar, de maneira precisa, o lugar para onde elas convergem. Toda poesia atravessa, e integra mais ou menos imperfeitamente, a cadeia epistemológica sensação-percepção-conhecimento-domínio do mundo: a sensorialidade se conquista no sensível para permitir, em última instância, a busca do objeto. (ZUMTHOR, 2014, p.78-79)

A unidade e subjetividade do instante poético, ou seja, do momento em que inaugura-se um sentido que dá vigor e textura para uma leitura, é de difícil explanação, muitas vezes os motivos de um texto ter mexido tanto com alguém são insondáveis. Uma palavra isolada, uma frase, o sentimento que carrega a leitura, a postura do corpo, a vagueza da mente tudo pode interferir nesse momento.

O texto desperta em mim essa consciência confusa de estar no mundo, consciência confusa, anterior a meus afetos, a meus julgamentos, e que é como uma impureza sobrecarregando o pensamento puro... que, em nossa condição humana, se impõe a um corpo (se assim se pode dizer!). Daí o prazer poético, que provém, em suma, da constatação dessa falta de firmeza do pensamento puro. (...). É por isso que o sentido que percebe o leitor no texto poético não pode se reduzir à decodificação de signos analisáveis; provém de um processo indecomponível em movimentos particulares. (ZUMTHOR, 2014, p.76)

A consciência de estar no mundo é saber que você interfere nele e ele recai sobre você. No poema “Nome” identifica-se um movimento muito particular que é a inauguração do homem pela palavra. Nomear dá a ele pertencimento, consciência.

O nome

A escolha do nome: eis tudo.

O nome circunscreve
o novo homem: o mesmo,
repetição do humano
no ser não nomeado.

O homem em branco, virgem
da palavra
é ser acontecido:
sua existência nua
pede o nome.

Nome
branco sagrado que não
define, porém aponta:
que o aproxima de nós
marcado do verbo humano.

A escolha do nome: eis
o segredo.
(FONTELA, 2015, p.89)

O poema aponta para uma relação de identidade fundamentada a partir de uma atitude simplória: dar o nome. Essa atitude inscreve esse ser no mundo, não o define, mais direciona-o por esse primeiro ato implicar outras coisas.

A existência vazia é anterior à palavra, o nome inaugura a forma humana, o verbo, o ser acontecido. Por vias de interpretação baseada no catolicismo, encontramos no livro “A Bíblia Sagrada”, no evangelho do discípulo João, a narrativa da criação do mundo, “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. Ele estava no princípio com Deus. Tudo foi feito por ele; e nada do que tem sido feito, foi feito sem ele. Nele estava a vida, e a vida era a luz dos homens.” (João 1:1-4), ‘verbo’ pode ser compreendido como ‘palavra’, que está acima, antes do homem, ou seja, ela é o sopro da vida.

‘A existência nua/ pede o nome’, em outros termos, pede afirmação, lugar. O segredo está no nome porque nele se acumulará todas as outras informações, um compilado desse ‘novo homem’ que é ‘repetição do humano’, por herdar traços históricos e sociais.

As nuances interpretativas que remontam a diferentes linhas, produzem-se através dos reflexos que a leitura vai suscitando. Um tema que de início sugere um caminho de entendimento descomplicado; as sequências, todavia, lançam mais dúvidas, expõem mais buracos. A escolha do nome que é tudo, é o segredo, mais ao mesmo tempo não é definição, apenas apontamento. O novo homem em branco, virgem da palavra, existência nua pede o nome, necessita do nome, e torna-se tão somente um ser repetido. O nome do mesmo modo que instaura a vida estabelece uma prisão, ele é uma marca, uma pré determinação, o nome carrega outros nomes.

De caráter etimológico, poderia acrescentar ainda a premissa de que haveria uma relação intrínseca entre o nome e o ser nomeado. Como constantemente vê-se consultas ao significado do nome, esperando que ele por si só revele traços de personalidade. Por isso a ‘não definição’, simplesmente a indicação.

Essas possibilidades de leitura ligam-se a conhecimentos específicos que geram sentimentos diversos em relação ao poema. Pensar as particularidades de cada vertente estabelecida é admitir a variabilidade de interpretação, contudo existem sensações, sentimentos que não necessariamente ligam-se a uma outra opção de leitura. Muitas vezes elas surgem justamente do silêncio que o poema traz: não há significações claras na superfície, somente vazios que incomodam e sugerem um mistério a ser resolvido.

Tudo decorre da intimidade que se estabelece com o texto, como se a partir daquele momento o leitor fosse responsável por ele, guardasse a chave que destrancasse os segredos. O sentimento final pode ser o da frustração, de uma perspectiva ou outra, portanto, o prazer da leitura não é somente de sentimentos que gerem bem-estar, conforto. Prazer é contato, bom ou ruim, é intimidade, é permitir importância e lugar ao que se lê.

A figura do poeta, como único detentor do que realmente o poema diz, fica assim, cada vez mais esburacada, confusa. Ao admitir o sujeito leitor em sua totalidade, corpo e mente, em estado performático frente ao poema, vê-se cada vez mais os reflexos dele do que do poeta. Nesse emaranhado interessa-nos a experiência concretizada e os ecos que ela produz no leitor.

Tato

Mãos tateiam
palavras
tecido
de formas.

Tato no escuro das palavras

mãos capturando o fato
 texto e textura: afinal
 matéria.
 (FONTELA, 2015, p.39)

O momento do qual nos fala esse poema pode ser tanto da produção poética quanto da leitura do poema. A matéria pode ser tanto o poema quanto o que se absorve dele. É um encontro às escuras porque o terreno é desconhecido, o tato é o desejo do contato direto, não existe nada entre as mãos e as palavras, ou poema e leitor, é um face a face, reflexos entre si.

O instrumento de trabalho do poeta é a palavra, almeja-se um resultado final, a matéria, que é o poema pronto, estruturado. A sua proximidade com a palavra é difícil, como se elas pudessem escapar, sumir, cobrir-se de sombras. Ela deforma, forma, quer dizer, é o manuseio que a modifica, define. Ela precisa ser trabalhada.

Capturar o fato é alcançar sua essência, revela-la em sua plenitude e potencialidade. A mão é o caminho da tarefa e sugere também a intervenção humana, os traços que são deixados, identidade do poeta que se fixa de alguma forma.

Sobre outro viés, pensa-lo a partir do pressuposto não de um antes a sua escrita, mas de um depois a sua forma fixa, digo, quando um leitor o encontra, vê-se elementos que indicam os desafios da leitura e também o desejo de transpô-los.

Mãos, como traço humano e contato; leitor. Tatear as palavras indica um contato mais sutil, ligada talvez a uma contenção, respeito. Como se a aproximação não estivesse estabelecida de forma conclusa. É um chegar perto e afastar-se. O tecido guarda a forma, o tecido é a linguagem com seus fios que podem estender-se para infinitas possibilidades de combinações e significados.

A palavra é escurecida por causa de instabilidade da leitura, onde há muitos fatores envolvidos na atividade. Capturar o fato no escuro é iluminar o entendimento e a matéria é o resultado, a experiência de leitura concluída.

O poema “Tato” poderia complementar-se com “Diálogo”

Variável asa lúcida
 tramando verbos véus
 de sentido humano nas
 coisas

lúcida sede in
 expressa inesgotável
 prospecção infecunda
 do segredo

texto ato humanidade
 variável asa diálogo
 entre o verbo e o real
 inefável.

(FONTELA, 2015, p.43)

Sua construção conduz a uma análise de que a comunicação é instável na ordem do pensamento. ‘Asa lúcida’ que seria o saber, o conhecimento inteiro, mas não fixo, é movente por apresentar leveza, ‘véus/ de sentido humano nas coisas’, por assim dizer, assente-se que há um fundo corrompido, tocado, conduzido por uma humanidade, imperfeição, um real transitório.

A impossibilidade do alcance de uma fala concreta ancora-se no desejo de se chegar a uma verdade e no entanto encontrar barreiras impenetráveis, haverá sempre fios soltos de outros fios, conduzindo a caminhos distintos.

Existe uma distância entre o que se produz, ‘texto’, o que se faz, ‘ato’, e o que se é ‘humanidade’. ‘Prospecção infecunda/ do segredo’, porque a visibilidade está corrompida, existe sempre um impedimento entre o entendimento concreto. O que se alcança é meramente um real provável, porque a ponte entre o verbo/palavra/discurso e real/acontecimento/constatação move-se a todo momento.

Série

Primeiro
o apelo
(paralela a palavra
ao universo).

Depois
invocadas potências
formas se tramam puro
mapa lúdico.

Enfim
conclusão do ato
o amor ser possível
amanhece
lúcido.

(FONTELA, 2015, p.46)

Em “Série”, o apelo é o impulso, a inspiração primeira para a escrita do poema. Esse sentimento é anterior a palavra e ao universo, por não ser possível mapear, delimitar os caminhos de sua formação. É próprio do sentimento íntimo e indizível em que forças desconhecidas atuam, impulsionando, direcionando.

A potência é a palavra, ela tem forma, peso, estrutura. Seu alcance é através da imaginação, ‘lúdico’, da arte, da criação.

A conclusão, o texto poético como uma imagem capturada, congelada, ‘o amor ser possível/ amanhece/ lúcido’, quer dizer, é somente nesse espaço do poema que o amor, verbo, palavra, livre de conotações sentimentalistas, românticas acontece. Aqui ele é simplesmente

amor, acordado em sua origem. Amor entendido como interesse, envolvimento, cuidado. Matéria lúcida porque está em sua forma plena.

Em todas as interpretações temos o leitor em ação como fator principal. Percebe-se que nesse momento performático de leitura os percursos interpretativos que revelam-se partem de um lugar individual, mobilizado por uma presença que não somente lê o texto e decodifica, mas o modifica na mesma medida em que o texto converge para suas aspirações pessoais.

De acordo com as afirmativas do texto teórico, para o aprofundamento do conceito de delicadeza como mobilizador de leitura, tomaremos como parte fundamental essa presença, esse corpo, que é o lugar onde as impressões do poema se manifestam. A recepção se dará sempre a partir da perspectiva performática, ou seja, o que é mais valoroso admitir não são os entendimentos objetivos, pautados nas apreciações superficiais, e sim o transbordamento do poema. O que mobiliza a delicadeza é o rumo imprevisto, é o que ultrapassa o que se espera, é o acontecimento aturdido, as vibrações do corpo, a instabilidade do pensamento.

4 CAMINHOS DA DELICADEZA: ENCONTRO COM OUTRAS VOZES

Em *Manual da delicadeza: de A a Z*, Roseana Murray propõe gestos e figuras da delicadeza que, de modo geral, se aproximam de definições mais conhecidas. O afago que chega a alma, a carícia da pele, a vida como uma dádiva, a esperança como uma estrela, o olhar como cântaro cheio de mel, o timbre de veludo da voz de quem se ama, etc. Todas são definições possíveis a partir da perspectiva de que a delicadeza se relaciona com a beleza, com gestos de carinho, com sentimentos nobres.

No entanto para essa pesquisa a delicadeza é tomada a partir de uma experiência de leitura que gera uma situação desconfortável, não são afagos, são sensações que implodem o sujeito, o confrontam. Essa sensação é provocada pelo peso das palavras, a página em branco, a rapidez e a concisão dos poemas, principalmente os mais curtos. Não há simplesmente uma contemplação à distância, o leitor é responsável por preencher os vazios, meditar sobre o silêncio.

Encontramos nos poemas de Orides Fontela um evento, tal qual observado em Cavalcanti por Calvino, em que a sua curta extensão faz com que o leitor antes de se dar conta de sua consistência, sinta seus efeitos (CALVINO, 1990, p.27). Os efeitos perduram para além do fim da leitura. Poemas que, a um primeiro olhar, parecem despreziosos, simples e que depois revelam seus ecos, aberturas que desembocam em inúmeras possibilidades interpretativas. As palavras são tomadas em sua materialidade, elas dissolvem-se, aprofundam-se, incomodam, pesam por estarem em um espaço que às apresentam em sua transparência, em sua essencialidade.

Há um movimento de julgar que alguma coisa está escondida e que precisa ser descoberta, que há uma falta que deve ser preenchida, porque sua curta extensão desencadeia a sensação de que algo ficou por ser dito e de que o que está ali não é suficiente. Apenas impressões. O poema está acabado e completo e tudo que está fora dele pertence somente ao leitor.

Esse movimento pode ocorrer de forma tão delicada, sutil, que somente após algum tempo é que o leitor dará se conta de que há algo a persegui-lo, uma sombra; ou acontecer de forma tão impactante que o leitor simplesmente não conseguirá avançar na leitura. Tudo acontece no espaço íntimo do ser, no silêncio, em que o eu poético e eu leitor partilham de um mesmo espaço.

Sobre o silêncio, tema essencial para tratar a delicadeza como possibilidade de leitura, Murray traz um poema homônimo em que caminhamos, ouvimos, sentimos e enxergamos o

silêncio a partir de imagens concretas. A delicada ponte pode servir de metáfora para o poema, ela leva aos olhos do outro e, pode também, levar ao olhar do eu. Há uma troca, uma dupla movimentação. A música que pede silêncio para ser ouvida, se desprende de tudo que é belo para se encontrar em uma outra possibilidade de escuta.

“Todo silêncio é ouro”, é preciosidade por permitir sentir na pele um jardim, ter essa experiência tátil quando o mundo se transforma em noite e o íntimo se revela. E “para entender, / palavra por palavra” é preciso “todo o silêncio”.

Silêncio

Para caminhar
sobre a delicada ponte
que leva aos olhos do outro,
todo silêncio é pouco.

Para ouvir a música
que se desprende
de todas as coisas belas,
todo silêncio é pouco.

Para sentir na pele
o veludo de um jardim,
quando a noite envolve
o mundo
em sua rede de estrelas,
todo silêncio é ouro.

Para entender,
palavra por palavra,
a voz que vem do coração,
todo o silêncio.

(MURRAY, 2001, p.23)

Palavra por palavra, uma a uma, ou palavra pela palavra, indicando uma leitura apurada, atravessando sua superfície em direção à profundidade. O silêncio como forma de meditação é o caminho para essa leitura do olhar mais atento, que busca nas miudezas a luz da reflexão poética. Bachelard em *A poética do espaço* chama à atenção para a capacidade do poeta de lançar luz aos detalhes, estratificar uma imagem, uma paisagem. De um átomo, um universo. A renovação do mundo.

E, de toda parte, o poeta faz sair imagens. Ele nos dá um átomo de um universo em multiplicação. Guiado pelo poeta, o sonhador, deslocando seu rosto, renova seu mundo. (...). Assim, o poeta não foi procurar muito longe sua ferramenta para o sonho. E, entretanto, com que arte ele nuclearizou a paisagem! Com que fantasia ele dotou o espaço de múltiplos torneados. (...). Esse núcleo nuclearizante é um mundo. A miniatura se estende até as dimensões de um universo. O grande, uma vez mais, está contido no pequeno. (...) A atenção é por si só uma lente de aumento. (BACHELARD, 1993, p.300)

A miniatura é o grande que se sintetiza sem perder suas camadas, sem modificar a estrutura. É um processo que preserva o profundo, o detalhe e não simplesmente o descarta, criando uma representação superficial do que seria. Ele é sua consistência; forma e aspectos fundamentais preservam-se. A atenção é uma lente de aumento por ser preciso um olhar de calma, de curiosidade, de procura. Um olhar insatisfeito, buscando sempre algo mais a ser notado. “Pela linguagem poética, ondas de novidade correm na superfície do ser. E a linguagem traz em si a dialética do aberto e do fechado. Pelo sentido, ela se fecha, pela expressão poética, ela se abre.” (BACHELARD, 1993, p.342)

Bachelard traz a metáfora do cofre para relacioná-lo ao que é desconhecido, que está protegido que uma visão imediata. O segredo instiga a querer destrancá-lo, movimentando a imaginação, cria possibilidades. Os enigmas da poesia oridiana podem metaforicamente serem comparados a um cofre, um armário, uma porta, ou uma gaveta. Abri-los é uma tarefa do leitor. Nada está dado, a imaginação é o recurso que permite a ampliação das interpretações, das possibilidades e a única capaz de preencher o vazio, de tumultuar o silêncio.

Murray em “Gavetas” expõe o fio do cuidado com as palavras e os seus mistérios. A aproximação está em cuidar para não cair na superficialidade dos sentidos e na coragem de lançar-se ao que, até então, fora ignorado.

Abrir as gavetas, abrir o poema e abrir-se para ele. Através do desconhecido, conhecer-se. Revela-lo e deixar-se revelar através dele. Coragem para o encontro com sensações que flutuam na superfície, que estão para além do que insinuam. As sensações, as imagens são leves, como um traço, um risco, mas ao serem tomadas em sua vastidão poética, serem desencarceradas do fundo da gaveta, apontam para seu peso, fazem jorrar o sangue, brilhar seu interior.

O voo simboliza a liberdade e também situa o símbolo em uma aproximação entre céu e terra. A palavra é capaz dessa aproximação. A distância deve ser de um sopro, que traz outro elemento, o ar, que segundo Chevalier (2009) “ é um símbolo de espiritualização. [...] O ar é o meio próprio da luz, do alçar voo do perfume, da cor, das vibrações interplanetárias; é a via de comunicação entre a terra e o céu. ” (p.68) ou entre o conhecido e o desconhecido, o revelado e o mistério.

Gavetas

Com delicadeza
abrir as gavetas
que guardam
as palavras de seda.

Deixá-las sempre
ao alcance
de um sopro,
prontas para o vôo,
para o ouvido,
para a boca.

Palavras de seda
são como borboletas
douradas
quando pousam
no coração do outro.
(MURRAY,2001, p. 10)

As gavetas guardam as palavras de seda, que devem estar sempre ao alcance de um sopro e prontas para alçar voo, para serem ditas e ouvidas. Há o mistério e a possibilidade de deslocamentos. Elas pousam e voam, possuem um caráter estático e dinâmico. A palavra aqui também é vista em sua essência, simbolizada pela seda, que possui textura e transparência. Ou seja, há aproximações possíveis entre a delicadeza tratada a partir da beleza e dos afetos e da tomada a partir de uma experiência estética do essencial e do arrebatamento.

“De fato, o poeta traduziu para o concreto um tema psicológico bem geral: haverá mais coisas num cofre fechado do que num cofre aberto. A verificação faz morrer as imagens. Sempre, *imaginar* será mais que viver. ” (BACHELARD, 1993, p.254) E quanto mais possibilidade de imaginação a poesia nos dá, quanto mais fechada ela parece, mais alto é o voo e menos desejável é o pouso.

Temos ainda a casa como metáfora da palavra, subir as escadas, ir em direção a sua superfície é deixar escapá-la. O sótão, mistério, profundidade, é o lugar de trabalho do poeta. Ele é um sonhador por buscar nas palavras tesouros inatingíveis.

As palavras — eu o imagino frequentemente — são pequenas casa com porão e sótão. O sentido comum reside no nível do solo, sempre perto do “comércio exterior”, no mesmo nível de outrem, este alguém que passa e que nunca é um sonhador. Subir a escada na casa da palavra é, de degrau em degrau, abstrair. Descer ao porão é sonhar, é perder-se nos distantes corredores de uma etimologia incerta, é procurar nas palavras tesouros inatingíveis. Subir e descer nas próprias palavras, é a vida do poeta. Subir muito alto, descer muito baixo; é permitido ao poeta unir o terrestre ao aéreo. (BACHELARD, 1993, p.293)

Buscar na casa seus alicerces, sem perder de vista todos os elementos que a compõe: portas, janelas, pisos. Querer descer ao porão não é menosprezar a subida até o telhado. Querer chegar à profundidade das palavras não significa ignorar o que é raso. Ao poeta interessa-lhe habitar a palavra em sua totalidade. Para chegar ao fundo é preciso passar pela superfície.

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 é 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.
(FONTELA, 2015, p.51)

O poema acima expressa o uso da palavra com grau de simbologia e expressividade capaz de representar a “coisa” como ela é. A palavra ‘flor’ é a flor em si, ela tem humanidade, ou seja, é vida. É a própria construção poética da palavra que mantêm a sua forma rasa e profunda, seu porão e seu sótão. O sangue que é preservado é a outra vida no poema. A flor deixa de ser a flor física no jardim para habitar o poema, para transformar-se em palavra poética. É preciso libertá-la de seus vícios. As mãos vivas em sangue representam o árduo trabalho do poeta.

Mas a poesia ultrapassa inteiramente os limites da psicanálise. De um sonho ela faz um devaneio. E o devaneio poético não se pode satisfazer com um rudimento de história: não se pode estabelecer num nó complexual. O poeta vive um devaneio que vigia e acima de tudo seu devaneio permanece no mundo, diante dos objetos do mundo. Ele acumula o universo em torno de um objeto, num objeto. (BACHELARD, 1993, p.252)

É o devaneio poético que permite visualizar a imagem do nome da rosa ser assassinado, presenciar o sangue preservado, conseguir viver a rosa em sua transformação. O devaneio poético permite acumular em torno da rosa todo um mundo de significações, histórias, referências. É retirá-la de um mundo de ser rosa através de enumerações classificatórias para ser rosa pela palavra, pela sua infinitude poética e imagética. Assim como o “lugar mais bonito de um passarinho ficar é a palavra” (BARROS, 2015, p.19), o lugar vivo para uma rosa habitar é no poema, é na palavra.

A poesia liberta as imagens, cria possibilidades que em um mundo concreto, de conceitos engessados e de uma realidade incapaz de permitir a imagem de um passarinho a mastigar um pedaço de vento (BARROS, 2015, p.23) não seriam possíveis. Assim como a imagem de uma solidão que fica destampada:

Quando meu vô morreu caiu em silêncio
concreto sobre nós.
Era uma barra de silêncio!

Eu perguntei então a meu pai:
 Pai, quando o vô morreu a solidão ficou destampada?
 Solidão destampada?
 Como um pedaço de mosca no chão.
 Não é uma solidão destampada?
 (BARROS, 2015, p. 65)

A solidão destampada é uma solidão que não pode ser vencida, ignorada. É uma chaga aberta. A morte do avô faz o silêncio se metamorfosear em algo que é possível visualizar. Os lugares que não mais são preenchidos, a voz que não mais é ouvida, os passos que não são dados, tudo é solidão. A existência do avô caiu em duro silêncio. A solidão ficou exposta, assim como um pedaço de mosca no chão. É só um pedaço, e por outro lado, ainda que incompleta, é a mosca. É vestígio e materialidade.

Manoel de Barros, consegue capturar o natural das coisas em seus versos, fazendo emergir a infância das palavras em um jogo de leveza e densidade; sua delicadeza discursiva é a de possuir a palavra em sua forma emergente, no ritmo da prosa. Prosa enquanto uma conversa que acontece em uma atmosfera familiar, em que todos compartilham desse momento íntimo na mesma sintonia.

Ele, a seu modo escreve sobre como a explicação limita a imaginação, e por consequência aprisiona a palavra. Imaginar, assim como indica Bachelard, é um movimento que garante o voo, a criação.

A gente não gostava de explicar as imagens porque explicar afasta as falas da imaginação.
 A gente gostava dos sentidos desarticulados como a conversa dos passarinhos no chão a comer pedaços de mosca.
 Certas visões não significavam nada, mas eram passeios verbais.
 A gente sempre queria dar brasão às borboletas.
 A gente gostava bem das vadiações com as palavras do que das prisões gramaticais.
 Quando o menino disse que queria passar para as palavras suas peraltagens até os caracóis apoiaram.
 A gente se encostava na tarde como se a tarde fosse um poste.
 A gente gostava das palavras quando elas perturbavam os sentidos normais da fala.
 Esses meninos faziam parte do arrebol como os passarinhos.
 (BARROS, 2015, p.16)

O poema acima endossa as percepções trazidas por Bachelard. Em se tratando de poesia o conhecimento objetivo não agrega à experiência de possuí-la em um grau superior a materialidade das coisas. Do encontro verbal brotam imagens que espelham o leitor. A consonância estabelece um elo de atenção e procura, que fazem com que os detalhes alcem e destaquem-se.

O que mobiliza os versos são as falas da imaginação, ou seja, a liberdade da direção. Os sentidos desarticulados são próprios daquilo que não precisa encontrar referência real, não

precisa estar alinhado a algo específico, é uma imagem solta. O importante não é significar, é passear, isto significa que o caminho é que promove o prazer e não a chegada.

Vadiar com as palavras é usá-las com deslocamento de significados que a normatização não reconhece. As ‘peraltagens’ são as características pessoais imprimidas nas palavras para que elas existam de maneira única e pessoal no espaço do poema, reivindicando um esquema vocabular próprio. As perturbações das palavras nesse espaço de imaginação inserem outras possibilidades semânticas, a mobilizam para ocupar espaços outros, unindo-se para formar imagens.

Imagens que só são possíveis nesses lugares específicos como o da poesia, da literatura. Em um mundo urbano, caótico, barulhento, um pedaço de mosca ou a morte de uma mosca não mereceria atenção. Marguerite Duras (1914) narra com sensibilidade e mínimos detalhes seu encontro com uma mosca que está a morrer. Ela vê o bicho, que por vezes rogou pragas, ainda com vida a se debater. Ela espera. Tem curiosidade de ver de onde a morte vem. “Minha presença tornava aquela morte ainda mais atroz. Sabia disso e fiquei ali. Para ver. Ver como aquela morte invadia a mosca progressivamente. E também tentar ver de onde vinha essa morte” (DURAS, 1914, p.36).

A narrativa lança luz a um ser ignorado, insignificante. Nesse lugar, o que era até então praguejado é capaz de suscitar empatia, pena e até um grau de afetividade.

A morte de uma mosca é a morte. É a morte em marcha para um determinado fim do mundo, que estende o campo do sono derradeiro. Vemos morrer um cão, vemos morrer um cavalo, e dizemos qualquer coisa, por exemplo, coitado do bicho. Mais se uma mosca morre, não dizemos nada, não registramos nada. [...]. Agora está escrito. (DURAS, 1914, p.37)

O que faz com que a morte de uma mosca tenha importância não é o que nos difere dela e sim o que nos aproxima: a morte. É o seu fim, e o fim de tantas outras, que não foram registrados, assistidos, notados. É o fim de uma mosca que acaba por agitar o fundo do ser, movimentar as camadas e destampar as lembranças. É uma morte, um silêncio, uma solidão. “Nessa extrema tenuidade das lembranças, só aos poetas podemos pedir documentos de refinada psicologia.” (BACHELARD, 1993, p.236)

É preciso alguém para legitimar a morte de uma mosca, para dizer que a solidão está destampada, que o nome da rosa foi assassinado e que as mãos estão vivas em sangue, que a palavra é o lugar mais apropriado para um passarinho estar. É preciso um poeta, um escritor para valorizar essas delicadezas, esses detalhes através da escrita, do registro. É preciso um poema, um texto literário, a arte, para sacudir a poeira da alma e projetá-la para fora, frente a si mesma e frente a um mundo de devaneios, imaginações e sensações.

É preciso “reagentes” mais puros que os da psicanálise para determinar a “composição” de uma imagem poética. Com as determinações finas que a poesia exige estamos no campo da microquímica. Um reagente alterado pelas interpretações previamente preparadas pelo psicanalista pode turvar o licor. Nenhum fenomenólogo, revivendo o convite que faz Supervielle às montanhas para entrarem pela janela, verá nisso uma monstruosidade sexual. Estamos antes diante do fenômeno poético de pura liberação, de sublimação absoluta. A imagem não está mais sob o domínio das coisas, assim como também não está agindo pelo impulso do inconsciente. Ela flutua, voa, imensa na atmosfera de liberdade de um grande poema. Pela janela do poeta, a casa entabula um comércio de imensidão com o mundo. (idem, p.241)

Não se trata de experiências puramente psicanalíticas, não se trata de descrever, enumerar sensações, imagens, efeitos; a experiência poética e literária mora em um terreno em que a ciência experimental, engessada em modelos únicos, é incapaz de alcançar. Estamos diante de um fenômeno em que a sublimação total se dá não por fatos descritíveis, concretos, e sim por uma abertura que se pauta no ser, no improvável, no mínimo e na diferença. É um mundo, no mundo, que pode ser tantos outros mundos. É da ordem do sensível e não do inteligível.

Em uma análise mais contemporânea, Denilson Lopes (2007), caminha entre filmes, músicas, obras literárias sempre direcionando seu olhar ao pequeno, às ruínas, aos detalhes para encontrar uma delicadeza no cotidiano que se distancia da cultura do excesso de informações, de imagens apelativas. Os ensaios têm um fio condutor na delicadeza, embora ela nunca se explicita de todo, aparecem apenas como nuances, uma ponte entre a escolha do material analisado e o entendimento dos seus desdobramentos nos dias atuais.

O trabalho de Lopes é importante por demonstrar formas da delicadeza como caminho de leitura em diferentes manifestações artísticas. Em um contexto atual, principalmente no cinema, o autor destaca um olhar, uma tristeza, uma palavra, um gesto e um silêncio como formas de dizer o máximo com o mínimo. Mínimo não como economia e sim como essencialidade, assim como diz Bachelard:

Retomemos o contato com os devaneios mais curtos, evocados pelo detalhe das coisas, pelos episódios do real à primeira vista insignificantes. Quantas vezes já não se fez lembrar que Leonardo da Vinci aconselhava aos pintores com deficiência de imaginação diante da natureza que contemplassem com olho sonhador as fissuras de uma velha parede? Não há um plano de universo nas linhas desenhadas pelo tempo sobre a velha muralha? Quem já não viu em algumas linhas que aparecem num teto um mapa de um novo continente? O poeta sabe tudo isso. Mas para dizer à sua maneira o que são esses universos criados pelo acaso nos confins de um desenho e de um devaneio, ele vai habitá-los. Encontra um canto onde viver nesse mundo do teto desenhado. (BACHELARD, 1993, p.291)

As fissuras de uma velha parede, linhas desenhadas em uma muralha, mapas que se formam no teto dizem respeito a aumentar a amplitude da visão, a transpor a insignificância do olhar desatento, a não negar a imaginação. “A linguagem sonha. (...). É um fato poético que um

sonhador possa escrever que uma curva é *quente*. ” (BACHELARD,1993, p.293) O poeta integra-se a esse mundo e às infinitas possibilidades de habitá-lo ao atentar-se aos detalhes, destacar coisas, objetos, imagens que são frequentemente vistas e quase nunca observadas a fundo.

O exercício proposto por Da Vinci de observar uma fissura na parede pode a princípio parecer pouco proveitoso, no entanto avaliando a capacidade humana de inventar, criar não é ingênuo concluir que de tanto olhar algo insignificante ele se transforme em coisas significantes. Se aquela fissura não significa nada, não cause nada no observador, tão logo ele se dê conta ela se transformará em outros objetos, em imagens projetadas que façam sentido para ele. A fissura é uma abertura a imaginação.

Os poemas curtos são como essas fissuras que exigem um exercício de atenção e imaginação. É preciso olhá-lo sem pressa, percorrer os fios que se soltam das palavras, juntar e separá-los. Há que olhá-lo quantas vezes e por quanto tempo for preciso. A cada leitura uma nova possibilidade, a cada fio um novo caminho.

“Eu queria pegar na semente da palavra. ” como Manoel de Barros (2015, p.85) diz, pegar a palavra ainda quando ela não é, quando vem a ser, em seu nascedouro, sua origem. Olhar a semente é dar lugar a coisas que passam longe de discursos inflamados, de prosas enfadadas de informar, de cenas apelativas, de gritos, ou seja, é uma experiência de retorno ao íntimo, ao pequeno, ao que mal se vê.

O movimento de retorno à semente não é de precisar o sentido da palavra em seu automatismo, usabilidade, classificação gramatical. É precisar através da imaginação, ir além de sua acepção. Sensibilidade com as palavras é prover meios para que ela se estenda além do provável, do esperado, pois “só os absurdos enriquecem a poesia” (BARROS, 2015, p.14)

Esses movimentos acontecem no íntimo e fazer da delicadeza uma experiência de leitura é assumir a figura de um leitor que estabelece uma relação de proximidade com o texto e interage buscando a ampliação do diálogo poético através das minúcias. Nos poemas oridianos a sensação que os poemas sempre estão a espreitar o leitor é marcada pela aguda consciência lírica. As palavras são cruas, possuem um peso quase insuportável. O poema vence as barreiras das páginas, para habitar o sujeito, lançando luz e sombras.

A experiência tem por função retirar o sujeito de si, fazer com que ele não seja mais o mesmo. A experiência revela e oculta, têm espaços de luz e de sombras. A experiência não é apreendida para ser repetida, simplesmente, passivamente transmitida; ela acontece para migrar, recriar, potencializar outras vivências, outras diferenças. Há uma constante negociação para que ela exista, não se isole. Aprender com a experiência é, sobretudo, fazer daquilo que não somos, mas poderíamos ser, parte integrante de nosso mundo. A experiência é mais vidente que evidente, criadora que reprodutora. [...]. Com medo, com riscos. Não se trata apenas de desaprender, de

jogar com o saber cristalizado, incrustado. Nem também lembrar o já vivido, mas a atenção desatenta pelo momento. O ar entra limpando a poeira. O vento passa e já esquecemos. Dançar e cantar no meio da chuva. A experiência é instável, impressão, rastro, vestígio, não é de um sujeito isolado, nem da linguagem sem sujeito, mas das coisas, da matéria, do encontro. A palavra solidária, compartilhada, mesmo quando só possa ser narrada com muita dificuldade. (LOPES, 2007, p.26-27)

A experiência que aqui tratamos não é um processo que passa despercebido ou que não deixa marcas. Essa é uma experiência profunda porque é capaz de perturbar o sujeito, causando um deslocamento, transformando-o. Ele já não será o mesmo, e embora tudo ocorra em seu íntimo, às transformações se projetam para suas vivências sociais, seu modo de enxergar e de conviver com o mundo exterior. É um processo que não pode ser controlado em seu todo, é a ‘atenção desatenta pelo momento’, é esse ar que entra e tira a poeira, ou que entra e só espalha ainda mais essa poeira.

Experiência é encontro, é um processo que quanto mais difícil mais marcas deixa. A dificuldade faz com que tudo fique mais evidente, quanto mais luz se lança mais se tem consciência dos espaços escuros, quanto mais se arruma mais se sabe da dimensão da bagunça.

Nos poemas oridianos, seguindo a linha da delicadeza (estrutura curta, silêncio da página em branco, leitura rápida e profundidade das palavras), essa experiência sentida pelo leitor passa muito mais pelo incômodo sentido que pela reflexão. Coloca-o em uma situação difícil, delicada, em que sente os efeitos no pós leitura. Os espaços de sombra, do oculto são maiores que os de luz e revelação.

É uma experiência marcada por vestígios, sensações que escapam, pela dificuldade de cruzar o poema, de barrar a memória, de nivelar a compreensão. É dizer tantas coisas sobre o que sugerem os versos e reservar-se a dúvida de ter caído em uma armadilha. É repassar inúmeras vezes o poema e sempre encontrar detalhes, caminhos que levam para outros horizontes.

Sensação

Vejo cantar o pássaro
toco este canto com meus nervos
seu gosto de mel. Sua forma
gerando-se da ave
como aroma.

Vejo cantar o pássaro e através
da percepção mais densa
ouço abrir-se a distância
como rosa
em silêncio.

(FONTELA, 2015, p.76)

Sensações tão reais e incisivas que desajustam os sentidos. Tão próximos e íntimos que fazem com que seja possível tocar o canto do pássaro com os nervos e perceber sua forma através do cheiro. É uma percepção densa, tão aguçada que permite acompanhar à distância o abrir das asas do pássaro, premeditar o seu voo no silêncio. O silêncio mais uma vez aparece como processo de atenção e meditação. Qual o barulho de uma rosa se abrindo? Somente a experiência poética em que os sentidos são desdobrados em outros usos pode responder.

Italo Calvino (1990) em *Seis Propostas para o Próximo Milênio* elenca a leveza, rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade como valores a serem preservados na virada do século. Ele diz confiar no futuro da literatura por saber que há coisas que somente a literatura com seus meios específicos pode nos dar. (CALVINO, 1990, p.11) Coisas como a imagem de poder tocar o canto de um pássaro e ouvir uma rosa desabrochando.

Para ilustrar a oposição entre leveza e peso, Calvino cita o mito de Perseu que está nas Metamorfoses de Ovídio. O herói apoia-se nas nuvens e nos ventos para conseguir decepar a cabeça da medusa e após o grande feito vai lavar as mãos. Sem saber onde depositar a cabeça do monstro ele faz um ninho com folhas e a coloca com os olhos virados para baixo. O gesto para Calvino é de “refrescante cortesia”. (CALVINO, 1990, p.18)

A leveza do ato do herói poderia ser descrita também como um ato de delicadeza. Tão próximo esses conceitos estão que é possível toma-los um pelo outro. No mito de Perseu encontramos o horror, do monstro e da violência do decepamento, e a beleza de um ato de empatia quando ele se preocupa em colocar a cabeça da Medusa em um lugar que a preserve, que não a danifique. Acomodá-la com os olhos voltados para baixo é um ato de igual beleza, que demonstra respeito e desejo de querer poupa-la de vê-lo lavando as marcas de sua vitória.

O detalhe do cuidado do herói se sobressai ao seu feito por causar um efeito de surpresa no leitor. Parece não haver lugar para gestos sensíveis em um encontro tão violento. A delicadeza existe no ato que vai além da luta e da vitória. É nas ruínas, nas brechas que ela se revela. Não é na grandiloquência dos poemas, de seus desabafos, resistência e protestos, não é sobre o discurso do palco, é sobre o pano de fundo; do que não foi dito, mas que está presente.

Se quisesse escolher um símbolo votivo para saudar o novo milênio, escolheria este: o salto ágil e imprevisto do poeta-filósofo que sobreleva o peso do mundo, demonstrando que sua gravidade detém o segredo da leveza, enquanto aquela que muitos julgam ser a vitalidade dos tempos, estrepitante e agressiva, espezzinhadora e estrondosa, pertence ao reino da morte, como um cemitério de automóveis enferrujados. (CALVINO, 1990, p.24)

Sobrelevar o peso do mundo é quebrar as expectativas, é ressaltar o gesto imprevisto do herói, olhar para as nuvens que apoia seus pés ao invés da força de sua espada. Eleger a leveza é ressaltá-la em um momento em que as vozes detêm um volume e um peso impositivo e

estridente, é um ato de esperança. Esperança de que sempre haverá lugar para o volume mínimo, para o silêncio, os detalhes, gestos refrescantes.

“A poesia do invisível, a poesia das infinitas potencialidades imprevisíveis, assim como a poesia do nada, nascem de um poeta que não nutre qualquer dúvida quanto ao caráter físico do mundo.” (CALVINO, 1990, p.21), ou seja, somente reconhecendo o peso do mundo, sua materialidade é que se pode alcançar a leveza, o meio tom.

Os poemas de Orides Fontela trazem uma perseguição obcecada do real e de uma realização poética que traga a palavra livre de pieguices e vícios cotidianos, detêm uma essencialidade que amplia os horizontes através do mínimo possível e promove uma consciência destrutiva, assim dizendo, que promove a desintegração do ser.

Pedra

A pedra é transparente
o silêncio se vê
em sua densidade.

(Clara textura e verbo
definitivo e íntegro
a pedra silencia).

O verbo é transparente:
o silêncio o contém
em pura eternidade.
(FONTELA, 2015, p.32)

O peso da materialidade da pedra contrasta com a leveza marcada pela transparência, o silêncio atravessa sua densidade, a matéria. Esse atravessamento revela o verbo, a palavra, em sua integridade, sua totalidade. Já não interessa mais a pedra, mas o que resultou dela. Agora só resta a palavra, o poema. O poema, como muitos outros encontrados na obra da poeta, desdobra-se sobre si próprio, sobre sua construção, sua escrita.

Há quem ache que a palavra seja o meio de se atingir a substância do mundo, a substância última, única, absoluta, a palavra, mais do que representar essa substância, chega mesmo a identificar-se com ela (logo, é incorreto que a palavra é um meio): há a palavra que só conhece a si mesma, e nenhum outro conhecimento do mundo é possível. Há, no entanto, pessoas para quem o uso da palavra é uma incessante perseguição das coisas, uma aproximação, não de sua substância, mas de sua infinita variedade, um roçar de sua superfície multiforme e inexaurível. (CALVINO, 1990, p.90)

A palavra tem peso, consistência. Não está colocada em função de outra coisa, senão dela mesma. “Pura eternidade” está para as infinitas possibilidades, para a reflexão do silêncio. Sua delicadeza é da precisão, assim como diz Calvino (1990, p.28) “a leveza para mim está associada à precisão e à determinação, nunca ao que é vago ou aleatório”.

Podemos dizer que duas vocações opostas se confrontam no campo da literatura através dos séculos: uma tende a fazer da linguagem um elemento sem peso, flutuando

sobre as coisas como uma nuvem, ou melhor, como uma tênue pulverulência, ou, melhor ainda, como um campo de impulsos magnéticos; a outra tende a comunicar peso a linguagem, dar-lhe a espessura, a concreção das coisas, dos corpos, das sensações. (idem,1990, p.27)

Dar às palavras o peso que tinham era uma das preocupações da poeta, interessava-lhe chegar a carne, ao osso. A poesia produzia os meios de que precisava para chegar a essa materialidade linguística, tão real e afiada que despedaça o ser. “A palavra definitiva. / A palavra áspera e não plástica.” (FONTELA, 2015, p.40)

O êxito do escritor, tanto em prosa quanto em verso, está na felicidade da expressão verbal que em alguns casos pode realizar-se por meio de alguma fulguração repentina, mas que em regra geral implica uma paciente procura do *mot juste*, da frase em que todos os elementos são insubstituíveis, do encontro de sons e conceitos que sejam os mais eficazes e densos de significados. Estou convencido de que escrever prosa em nada difere do escrever poesia, em ambos os casos, trata-se da busca de uma expressão necessária, única, densa, concisa, memorável. (CALVINO, 1990, p.61)

É possível estabelecer uma aproximação entre as características que Calvino aponta e a obra de Orides Fontela. A felicidade da expressão verbal que se realiza através da ‘fulguração repentina’ está para uma comunicação capaz de marcar o leitor, retirá-lo do lugar de acomodação. O ‘mot juste’ é aquilo que não pode ser dito ou escrito de outra forma, por ser a menor medida. Nesse ponto concentram-se os elementos, os sons, os conceitos de forma insubstituível, densa, concisa.

Encontramos essas características nos poemas oridianos, sobretudo naqueles de extensão curta. Não é possível dizê-los de outra maneira porque tudo está acomodado de forma a não permitir sinônimos, melhor dizendo, uma palavra a funcionar como outra. O vocábulo escolhido carrega a incorruptibilidade dos termos e de sua organização. Qualquer movimento desintegra o poema.

Estabelecer um diálogo entre a delicadeza, como experiência de leitura íntima, silenciosa e arrebatadora e os poemas oridianos requer um mergulho profundo e solitário, que enxergue a superfície do poema não como uma barreira e sim como um convite a imaginação. Uma atenção pura, funcionando como uma lente de aumento, para viver a palavra poética, permitindo ser tocado por ela e ter as camadas profundas no ser sacudidas. (BACHELARD, 1993, p.205). É a profundidade que nos interessa.

É possível identificar ao longo de toda obra da poeta Orides Fontela traços de delicadeza como potência poética, no entanto são os seus poemas rápidos e rasteiros, definidos assim pela própria poeta em uma entrevista, “Rápido e rasteiro. Por isso eu gostava de Drummond. É uma coisa que fecha, uma imagem forte, definitiva. Eu gosto disso. Em vez de gastar muitas

palavras, quando tenho sorte, eu resolvo logo. ” (Apud Matos, 2019, p.65) que parecem funcionar justamente como essa imagem cristalizada, rápida, que ultrapassa o ser e o desloca.

Rapidez é um dos valores trazidos por Ítalo Calvino, que diz:

A rapidez e a concisão do estilo agradam porque apresentam à alma uma turba de ideias simultâneas, ou cuja sucessão é tão rápida que parecem simultâneas, e fazem a alma ondular numa tal abundância de pensamento, imagens ou sensações espirituais que ela ou não consegue abraça-las todas de uma vez nem inteiramente a cada uma, ou não tem tempo de permanecer ociosa e desprovida de sensações. A força do estilo poético, que em grande parte se identifica com a rapidez, não nos deleita senão por esses efeitos, e não consiste senão disso. A excitação das ideias simultâneas pode ser provocada tanto por uma palavra isolada, no sentido próprio ou metafórico, quanto por sua colocação na frase, ou pela sua elaboração, bem como pela simples supressão de outras palavras ou frases etc. (CALVINO, 1990, p.55)

A rapidez não permite que o leitor tenha tempo de não sentir nada ou de determinar o que está sentindo. Os acontecimentos simultâneos fazem com que as imagens, as sensações se confundam. Não há como separá-las ou reuni-las, o efeito é de que tudo se passa em uma linearidade que não se pode determinar seu início ou fim. É um acontecimento único, excitante, impactante em que não há possibilidade de fuga, controle. Os fios que vão se soltando de palavras isoladas, versos ou do todo vão se emaranhando e só depois é que se terá a visão do novo.

Essa experiência de leitura coloca o leitor em uma situação que não se pode controlar. As imagens são tão reais e conectadas que ao mesmo tempo em que são tocadas, elas desaparecem. A atenção concentra-se em um todo repartido, pois até mesmo um ponto, uma palavra pode mudar o direcionamento ou roubar à atenção. Ser conciso é ser preciso na economia das palavras, para ser capaz de preservar o essencial e retirar tudo aquilo que é só mais da mesma coisa.

Ser exato é não ser menos e nem mais do que é preciso, Calvino, assim define o conceito de exatidão: “1) um projeto de obra bem definido e calculado; 2) a evocação de imagens visuais nítidas, incisivas, memoráveis [...]; 3) uma linguagem que seja a mais precisa possível como léxico e em sua capacidade de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação. ” (CALVINO, 1990, p.71-72) e diz que a escolha em defender valores que para muitos pode parecer óbvio vem de um incômodo pessoal com a linguagem sendo usada de modo aproximativo, casual, descuidado. Uma epidemia no uso da palavra.

[...] consistindo essa peste da linguagem numa perda de força cognoscitiva e de imediaticidade, como um automatismo que tendesse a nivelar a expressão em fórmulas mais genéricas, anônimas, abstratas, a diluir os significados, a embotar os pontos expressivos, a extinguir toda centelha que crepita no encontro das palavras com novas circunstâncias. [...] A literatura (e talvez somente a literatura) pode criar os anticorpos que coíbam a expansão desse flagelo linguístico., (idem, p.72)

A procura da justa medida, da exatidão não seria a procura por uma delicadeza da expressão? Nem demais, nem de menos, só o que funciona perfeitamente naquele contexto e que não pode ser trocado por outra palavra, outro gesto, outro modo. É o que é naquele momento, naquele poema, que não permite outra possibilidade senão estar ali, onde tem que estar.

Pensar em uma epidemia da palavra é trazer reflexões de como a língua têm sido cada vez mais distanciada de seu berço de origem e usada de forma superficial e descuidada. Tanta para Calvino, como para outros críticos, somente a literatura, e de modo especial a poesia, podem em seus espaços resgatar a palavra em sua luminosidade e transparência. Sem que seus significados sejam diluídos, tomados de forma genérica, abstrata. Lugar em que as palavras tenham seu corpo preservado, sem ranhuras e depredação.

No poema a seguir, a palavra poética é representada pelo quadro, que cristaliza uma imagem e que, embora haja delimitações de espaço, se abre para outros olhares. A palavra essencial ainda é um oceano concreto e impenetrável, ou seja, o movimento de querer atingir a palavra em sua plenitude não significa fechá-la em um fim, um fundo perfeito e inviolável, é puxar o fio do centro e insinuar os outros que compõe o novo.

Quadros

I

O círculo em torno
do ato:

lisa superfície
da esfera
do oceano concreto
impenetrável

— a verbalização do sangue.

II

Um nódulo cego
e a luz destacando-o
num espaço total
vivo e infinito.

Um nódulo cego
e a luz contornando-o
luz densa gerando um plano
cruel e nítido.

Um nódulo cego
e a luz que o transpassa
definindo seu ser
sem diluí-lo.

III

Livres fragmentos:
cores sons figuras
em dispersão lúcida

vertigem

Livres fragmentos:
constelações em fuga
dissonância.

Livres fragmentos
e a livre unidade
livremente aceita

(jogo maior
além da infância).
(FONTELA, 2015, p.44-45)

O quadro coloca a imagem em um lugar delimitado e a unifica. Ela pode ser contemplada em seu todo ou ser apreciada pelos detalhes que bifurcam-se em outras imagens que rompem a barreira estrutural. Uma metáfora possível para a palavra no poema, que se cristaliza sem fechar seu significado.

O poema divide-se em três partes, que se iluminam em diferentes momentos. Primeiro o círculo, que além da ideia de uma demarcação de espaço retoma o conceito de tempo cíclico, das voltas da terra, que gira em torno de si mesma. O ato é do olhar que enxerga a superfície e que sabe que há mais do que se pode ver. O oceano é profundo, concreto e impenetrável e a verbalização do sangue é o ato de escrever.

O primeiro ato é o impulso da escrita, da criação. Misteriosa, instigante e difícil ela movimenta o poeta, o faz querer romper as barreiras, penetrar a matéria rígida da palavra e toma-la em sua profundidade, extensão e possibilidades.

Na segunda parte temos o nódulo, uma lesão, uma abertura que a luz contorna, destaca, transpassa. O nódulo é cego, a palavra é cega, o poeta lança luz sobre ela, ele é quem a define, que a toma em corporeidade, sem reparti-la, diluí-la.

Os fragmentos, na terceira parte, é o poema em ascensão. A vertigem de não poder contê-lo em sua liberdade. Ele é vivo, movimenta-se. O poeta escolhe as palavras, mas antes elas já o escolheram. É o jogo da escrita em que o ponto de chegada é desconhecido.

O movimento pode então ser percebido a partir da leitura e da escrita, da palavra e da imagem. É uma experiência da fragmentação, do detalhe que compõe um todo. Há a liberdade da criação mais também há uma limitação, o círculo em torno do ato. É a procura cega em que a iluminação não revela o todo, mais suas partes. É colocar a escrita como um organismo vivo, que tem movência.

Imagens que transitam para além do quadro, que não podem ser contidas em sua percepção e sua acepção. O que possuímos é um pequeno fleche de luz, um lado da borda. Não

temos conhecimento de suas camadas, somente que há camadas para além do que a visão alcança e do que os sentidos captam.

“O poeta não me confia o passado de sua imagem e no entanto sua imagem se enraíza em mim” (BACHELARD, 1993, p.184) Ela não se enraíza por pensarmos possuí-la, pelo contrário, é o incômodo de não alcançá-la em sua totalidade que nos faz querer persegui-la. O jogo desenrola-se justamente na necessidade pretensiosa de preencher os vazios.

Recomeçar a imaginar através da poesia porque ela permite um retorno ao impulso inicial:

A poesia nos dá não tanto a nostalgia da juventude, que seria vulgar, mas a nostalgia das expressões da juventude. Ela nos oferece imagens como deveríamos tê-las imaginado no “impulso inicial” da juventude. As imagens-príncipes, as gravuras simples, os devaneios da cabana, são também convites a recomeçar a imaginar. Elas nos transmitem estágios do ser, casas do ser, em que se concentra uma certeza de ser. Parece que habitando tais imagens, imagens que nos tornam estáveis também, recomeçaríamos outra vida, uma vida que seria nossa, nas profundezas do nosso ser. (BACHELARD, 1993, p.218)

A poesia possibilita um retorno às expressões da juventude por permitir estar novamente em um espaço em que nenhuma possibilidade é descartada. É retornar ao deslumbramento diante das descobertas, pensar ter todo o tempo do mundo para fazer escolhas e persegui-las. Através da poesia é possível redescobrir o já descoberto, experimentar sentimentos diferentes daqueles do passado ou retomá-los como se fosse a primeira vez, o primeiro contato.

Bachelard ao falar do ninho relaciona-o a esse sentimento de “interesses primeiros”, de ver pela primeira vez, do descobrimento. E argumenta que ao inserir o ninho no cotidiano, ao tomá-lo como um objeto perde-se o encanto e ele vira só mais uma coisa: “Assim, o velho ninho entra em uma categoria de objetos. Quanto mais diferentes forem os objetos, mais simples se tornará o seu conceito. De tanto colecionar ninhos, deixa-se a imaginação tranquila. Perde-se o contato com o ninho vivo.” (BACHELARD, 1993, p.259)

A garantia de vida desse ninho depende de manter uma distância, um mistério que deve ser preservado para aguçar e manter vibrante a imaginação. Ao desmanchar o ninho, esmiúçá-lo, descobrir do que é feito ele deixa de ser “um esconderijo da vida alada” (BACHELARD, 1993, p.258) e passa a ser somente matéria morta. O escritor aponta que é preciso gratidão aos poetas porque somente eles são capazes de devolver ao ninho sua alma. “E nesse domínio da imagem do ninho os traços são tão simples que é de surpreender que um poeta possa encantar-se com ela. Mas a simplicidade produz o esquecimento, subitamente, tem-se gratidão pelo poeta que encontra num estilo raro, o talento de renová-la.” (idem, p.262)

Nos *Fragments d’um Journal Intime (Fragmentos de um Diário Intímo)* reproduzidos no início de uma antologia de cartas de Rilke, encontramos a cena seguinte: Rilke e dois de seus companheiros percebem na noite profunda “as vidraças iluminadas de

uma cabana distante, a última cabana, aquela que está sozinha no horizonte diante dos campos e dos banhados”. Essa imagem de uma solidão simbolizada por uma única luz comove o coração do poeta, comove-o tão pessoalmente que o isola de seus companheiros. Rilke acrescenta, falando do grupo de três amigos: “Era inútil estarmos bem perto um do outro, permanecíamos como três seres isolados que veem a noite pela primeira vez”. Expressão que não meditaremos nunca o bastante, já que a mais banal das imagens, uma imagem que o poeta viu certamente centenas de vezes, recebe de súbito o sinal da “primeira vez” e transmite esse sinal à noite familiar. (BACHELARD, 1993, p.220)

A passagem citada por Bachelard ilustra bem a capacidade poética de renovação da imagem. Essa renovação não é puramente estética, ela ocorre em uma camada mais profunda, de comoção, sensibilidade. A luz que se transforma em uma representação da solidão impacta Rilke e o retira de si, daquele momento presente. Ele passa a sentir essa solidão, mesmo estando acompanhado de seus amigos. É uma solidão material, que possui um peso que, que se estende pelo horizonte, que se revela no expectador e através dele reflete-se na paisagem vista:

Assim, abordando as imagens da casa com o cuidado de não romper a solidariedade da memória e da imaginação, esperamos fazer sentir toda a elasticidade psicológica de uma imagem que nos comove a graus de profundidade insuspeitos. Pelos poemas, talvez mais do que pelas lembranças, tocamos o fundo poético do espaço da casa. (BACHELARD, 1993, p.201)

Graus de profundidade insuspeitos, uma comoção pessoal, ou seja, é uma experiência que acontece no espaço íntimo e dele se vale. Pelas lembranças, os vestígios, as marcas. A solidão da noite é também a sua solidão. Tocar o fundo poético do espaço da casa é tocar o nosso interior e através dessas imagens conseguir ter acesso aos nossos próprios sentimentos, lembranças. A solidariedade entre a imaginação e a lembrança se dá por nunca conseguir separar aquilo que comprovadamente vivemos e aquilo que experimentamos através dessa experiência.

A renovação pela simplicidade, pelo detalhe, pela delicadeza são valores importantes a serem preservado na poesia. É esse olhar cuidadoso que amplia as miudezas para aprecia-las de perto. É essa proximidade que nos permite ver e admitir a possibilidade de a manhã estar pousada em uma pedra e questionarmos se a feição da natureza não mudaria com essa imagem. (BARROS, 2015, p.49)

As figuras poéticas mudam a feição da natureza na mesma medida em que alteram a nossa visão do mundo. Os desvios que esse olhar promove ocorrem na ambientação do ser, que se abre para essa experiência. Só a poesia é capaz de transformar a visão que temos de um ninho, de uma casa, de um pássaro, de uma pedra que recebe a luz da manhã.

Imaginação, como Bachelard coloca, leveza, como nos diz Calvino, destacar aquilo que mal se vê, como afirma Lopes são conceitos que afirmam a delicadeza como um processo de descoberta, devaneio e transformações. Promover esse encontro em que o leitor se reconhece

no texto e dele extrai sua força vital, é exprimir o poder da literatura como agente modificador, não somente quando traz a novidade, mais também quando age através do reconhecimento.

5 EXPERIÊNCIAS DE LEITURAS

Antônio Candido em “O Direito à literatura” defende que o acesso a literatura deveria ser um direito de todos, assim como as garantias básicas de moradia, saúde, alimentação e educação. Diz que apesar de nosso tempo dispor dos meios necessários para diminuir as desigualdades sociais não há tanto empenho em tornar isso possível. Sendo essa a grande atrocidade de nossa época: ter condições para mudar a realidade e nada fazer.

A literatura é pensada pelo autor junto com a noção de direitos humanos, que seria, em síntese, considerar que o que é indispensável para mim seja também indispensável para o outro. Literatura e direitos humanos ligam-se pelo fato de a literatura ser capaz de humanizar o homem:

Entendo aqui por humanização (já que tenho falado tanto nela) o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante. (CANDIDO, 2011, p.182)

As características destacadas por Candido confirmam a possibilidade de a literatura movimentar o ser individual e alterar, ampliar sua visão do mundo, ampliar sua compreensão. Porque esse contato com o meio literário não é inofensivo, mas uma aventura cujo resultado não se pode prever. Tal é o poder da leitura que o autor cita, inclusive, a censura de livros que eram considerados impróprios por gerar comportamentos e pensamentos que iam contra as normas/padrões de cada época.

A respeito destes dois lados da literatura, convém lembrar que ela não é uma experiência inofensiva, mas uma aventura que pode causar problemas psíquicos e morais, como acontece com a própria vida, da qual é imagem e transfiguração. Isto significa que ela tem papel formador da personalidade, mas não segundo as convenções; seria antes segundo a força indiscriminada e poderosa da própria realidade. Por isso, nas mãos do leitor o livro pode ser fator de perturbação e mesmo de risco. Daí a ambivalência da sociedade em face dele, suscitando por vezes condenações violentas quando ele veicula noções ou oferece sugestões que a visão convencional gostaria de proscrever. No âmbito da instrução escolar o livro chega a gerar conflitos, porque os seus efeitos transcendem as normas estabelecidas. (CANDIDO, 2011, p.178)

As afirmações do autor apontam para uma experiência em que não é possível sair ileso, haverá sempre uma implicação, seja boa ou ruim, esclarecedora ou confusa. É através do conhecimento gerado através da literatura que o indivíduo reorganiza o seu mundo, suas visões. Ao admitir o caráter humanizador da literatura, admite-se também a figura do leitor como um

ser composto de carne e sangue, que sente em seu corpo os efeitos da leitura. É somente através dessa recepção que algumas realidades se revelam.

A produção literária tira as palavras do nada e as dispõe como todo articulado. Este é o primeiro nível humanizador, ao contrário do que geralmente se pensa. A organização da palavra comunica-se ao nosso espírito e o leva, primeiro, a se organizar; em seguida, a organizar o mundo. Isto ocorre desde as formas mais simples, como a quadrinha, o provérbio, a história de bichos, que sintetizam a experiência e a reduzem a sugestão, norma, conselho ou simples espetáculo mental. (CANDIDO, 2011, p.179)

Candido defende que a literatura, estando presente na vida humana através de diferentes manifestações, deveria ser considerada um bem incompressível, que não pode ser negada a ninguém. E que imaginar que uma pessoa não precise ter acesso às literaturas clássicas simplesmente por não conhecer, por estar ligada a um universo social distante é negar sua capacidade e vontade pelo novo. “A literatura é o sonho acordado das civilizações (...) talvez não haja equilíbrio social sem a literatura. (...) ela é fator indispensável de humanização (...) confirma o homem em sua humanidade.” (CANDIDO, 2011, p.177)

Ao requerer as observações de Candido sobre os efeitos da literatura na humanidade, admitimos a experiência de delicadeza como sendo uma força modificadora. Experiência é encontro. Literatura é reconhecimento e ampliação do saber que se têm sobre si e sobre a sociedade. Ler através da delicadeza é admitir-se como um sujeito heterogêneo, composto de partes, que na leitura literária, ocupa provisoriamente um lugar, cuja presença, instável, ameaçada, é marcada pela leitura.

Pelo mesmo caminho, Nancy Huston, em seu livro *A espécie Fabuladora: um breve estudo sobre a humanidade*, percorre a história da humanidade para demonstrar como as relações humanas se deram e de como o homem tem a necessidade de fabular, de contar histórias.

Logo no início do livro a autora cita uma das suas visitas a uma penitenciária para a realização de um clube de leitura. Ela é surpreendida com a pergunta de uma detenta que até então não havia se manifestado: “Para que inventar histórias quando a realidade já é tão extraordinária?” (HUSTON, 2010, p.15). Aquelas mulheres viveram os crimes, os assassinatos, que ela (Nancy) só viveu em seus romances, a realidade delas era muito mais interessante que a ficção.

A autora vai em busca de responder à pergunta daquela mulher. Começa analisando que o que nos diferencia dos animais é o sentido, ele é o que nos dá o conhecimento de que nossa vida começa e acaba e que nos faz questionar as coisas. “Apenas nós percebemos nossa existência terrestre como uma trajetória dotada de sentido (significação e direção). Um arco.

Uma curva que vai do nascimento à morte. (...). Em outros termos: uma narrativa. ” (HUSTON, 2010, p.18)

O ‘Sentido’ distingue do ‘sentido’ dos animais por constituir-se de narrativas, de histórias, de ficções. O universo não tem sentido sem o homem, porque “O sentido depende do humano, e o humano depende do Sentido. ” (idem, p.18). É através do ato de contar que as ligações entre passado e presente são construídas.

Não se nasce alguém, mas passamos a sê-lo. O eu é uma construção custosamente elaborada. Longe de sempre ter estado ali, esperando para se firmar, é primeiramente um meio físico e humano e depois uma configuração móvel, em permanente transformação, que fixamos por mera convenção.

Para dispor de um ego, é preciso aprender a fabular. (...) Foi preciso camadas e camadas e camadas de impressões compiladas em histórias. (...)

A humanização é isso. É graças a ela que, muito lentamente, surgirá o eu. As suas lembranças também serão organizadas em narrativas. (HUSTON,2010, p.23)

A autora segue defendendo que para o eu surgir é preciso antes fazê-lo existir em meio a vários nós, e que nossa existência depende dos elos que estabelecemos. Que ser primitivo é defender uma realidade como sendo algo inamovível e admitir, apenas, a identificação, aproximação com os que se parecem com a gente, excluindo a diversidade. A narrativa tira o homem desse lugar primitivo por permitir uma ligação mais empática com situações que na vida real gerariam julgamentos. “ Enquanto a vida em sociedade nos incita a pronunciar julgamentos categóricos, a ficar ao lado daqueles que aprovamos e com os quais nos parecemos, o romance abre-nos um universo moral mais relativizado. ” (HUSTON, 2010, p.133)

Absorvidos pela leitura de um romance, somos mais morais do que quando agimos como cidadãos, pais, esposos ou membros de uma igreja. Todos os fatos ocorrem no mistério da nossa alma, não somos ameaçados por esses seres verbais que são os personagens. Nós os ouvimos, muitas vezes, com mais tolerância, curiosidade e bondade do que ouvimos os seres de carne e osso que nos cercam — e não apenas perdoamos as suas fraquezas como ainda por cima somos gratos a eles! (HUSTON, 2010, p. 133)

O contato com a literatura propicia a liberdade de sentir e de julgar sem ligar-se a valores sociais e até mesmo individuais. Uma liberdade plena, em que o fato de os pensamentos serem insondáveis, dispensa o moralismo, as regras.

Por fim, abordando a literatura versus a realidade, defende que as narrativas ficcionais não têm por objetivo vencer a realidade, mas ajudar no seu entendimento e organização.

De modo geral, o objetivo da arte romanesca não é ser mais forte do que a realidade, vencê-la no jogo do inacreditável. Pois nada pode vencer a realidade humana. Os seus delírios. A sua engenhosidade estarrecedora tanto na crueldade como na graça. Em contrapartida, o que a arte romanesca pode fazer é nos dar outro ponto de vista sobre essas realidades. Ajudar-nos a coloca-las à distância, a esmiuçá-las, a ver as suas astúcias, a criticar as ficções subjacentes. ” (Houston, 2010, pg: 131)

Seja prosa ou poesia, a literatura faz parte da existência humana, e mais, ela é quem confirma o traço de humanidade. Ela exerce influência sobre o homem, fazendo com que ele reorganize a realidade, tome conhecimento do seu lugar social e político. Não é uma experiência que se justifica simplesmente pelo deleite, pelo acúmulo de informações.

O texto de Antônio Candido e de Nancy Huston principiam aspectos importantes para se pensar a literatura, e de modo especial para essa pesquisa, a experiência literária como um fator capaz de mover o sujeito, de atravessá-lo. Não é uma experiência inofensiva, como afirma Candido, e é uma experiência que ajuda a compreender melhor a realidade, como diz Huston.

O conceito de humanização trazido por Candido, que viabiliza esse colocar o outro no meu lugar, com as mesmas oportunidades e recursos garantidos, estreita um diálogo com a literatura enquanto experiência individual, uma vez que, através dela é possível conhecer outras realidades fora do eu e ampliar a compreensão da minha existência frente ao mundo.

Huston, em termos próximos, defende que a humanização do homem, sua diferenciação dos outros animais, se dá basicamente, pela capacidade que ele possui de contar histórias, a sua e de outros, e de sua consciência de que “a vida é dura, e ela não dura.” (HUSTON, 2010, p.19)

Em ambos os textos temos uma realidade, uma consciência de realidade que é perturbada. Esse processo vai do individual ao coletivo. Pensando na poesia, que é uma experiência do sentir, do íntimo, da solidão tudo acontece de forma mais silenciosa. A poesia, assim como as narrativas, possui o poder de tirar o homem do lugar comum.

Segundo Lopes (2012) o não-comum se afirma na relação com o outro, é através dessa relação que as singularidades aparecem, permitindo que não sucumbamos a uma vida restrita a esfera econômica e social. “Trata-se de, através da construção de formas discursivas ou outras, preservar o potencial de mudança, de diferenciação infinita, acolher o exterior sem o reduzir a um “ser como”, sem anular nele o excedente, a sua mudez e as possibilidades infinitas de relação que nela se abrem. ” (LOPES, 2012, p.14) Através da arte o mundo reordena-se, o sujeito movimenta-se, tudo está em constante mudança e descobrimento.

Pensar em uma experiência de leitura capaz de retirar o leitor de si, perturbá-lo, é ir de encontro com essas afirmativas. Nos poemas oridianos temos o hermetismo combinado com a rapidez como fatores que elevam essa experiência de atravessamento do ser. Ao movimentar as camadas profundas, toda a realidade se reordena, e a sensação de falta faz com que o leitor se mantenha sempre em estado de alerta.

No poema a seguir, o movimento de (re) organização da vida se dá através de uma realidade ficcional. As relações familiares, os gestos ingênuos, as paisagens ganham novos

sentidos, visões, força e valor através de comparações. O olhar atento sobressai ao livro e vai em direção àquilo que faz parte da aventura encarnada, vivida.

Infância

Meu pai montava a cavalo, ia para o campo.
Minha mãe ficava sentada cosendo.
Meu irmão pequeno dormia.
Eu sozinho menino entre mangueiras
lia a história de Robinson Crusóé,
comprida história que não acaba mais.

No meio-dia branco de luz uma voz que aprendeu
a ninar nos longes da senzala — e nunca se esqueceu
chamava para o café.
Café preto que nem a preta velha
café gostoso
café bom.

Minha mãe ficava sentada cosendo
olhando para mim:
— Psiu... Não acorde o menino.
Para o berço onde pousou um mosquito.
E dava um suspiro... que fundo!

Lá longe meu pai campeava
No mato sem fim da fazenda.

E eu não sabia que minha história
era mais bonita que a de Robinson Crusóé.
(DRUMMOND, 2012, p.83)

Esse olhar observador segue pela busca da sutileza, da delicadeza. As ações corriqueiras no espaço do poema enchem-se de lirismo e ganham novas interpretações. O pai que vai para o campo a cavalo, a mãe que fica cozinhando, o irmão dormindo no berço e ele, a distância, acompanhado da solidão, lendo seu livro. Há uma identificação do lugar de cada membro dessa família, a afirmação da identidade de cada um.

Tudo parece acontecer em um suspiro, tão profundo quanto o da mãe. O silêncio que envolve as ações abraça todos os versos, coloca-os em um estado de meditação. A realidade vigora de tal forma, que supera a leitura do livro. Sem grandes feitos, sem batalhas, sem glória; os acontecimentos comuns ganham importância através desse olhar sensível.

A delicadeza enquanto experiência de leitura ampara-se nesses movimentos do ser e da memória. Ela é que possibilita experimentar um silêncio tão profundo que até mesmo uma mosca pousada em um berço parece ameaça-lo. Que permite viver essa distância do pai que está a campear e receber o olhar da mãe que pede silêncio.

Reivindicar para a literatura essa capacidade de produzir um efeito transformador e formador, não deve ser confundido com dizer que ela possui essa finalidade. A finalidade de

um texto literário é nenhuma. Seria muito raso querer defender que todos os leitores em contato com um determinado texto literário sentirão os mesmos efeitos.

O que pretende-se aqui é defender um caminho possível, dentre tantos outros que podem haver, e que há certa consensualidade de que a literatura, de modo específico, a poesia, é capaz de transformar a visão que se tem de si e do mundo. Esse processo, no entanto, não parte da escrita, do que se lê; é o resultado do quão íntimo é o elo que tecemos e do quanto nos permitimos descer ao porão, vencer a superfície.

Silvina Rodrigues Lopes (2012) defende que a designação de poesia hermética é um equívoco, na medida em que toda poesia é enigmática, assim como cada experiência diante dela é única. A comunicabilidade se dá em um campo diferente daquele que dissolve o saber em padrões universais: “Na passagem do universal à universalização, que não anula o singular, rompem-se os automatismos, consolidados pelos hábitos de sujeição. Não há poesia sem ruptura, e, por conseguinte sem afastamento daquilo a que se chama “facilidade de comunicação”” (LOPES, 2012, p.24)

O que a autora coloca é que diante da poesia outros mecanismos de conhecimento são ativados e que ao querer separar um tipo como sendo de compreensão mais custosa que outra admite-se apenas os conhecimentos assimilativos, retira-se da poesia tudo que a faz ser poesia.

Não há poesia fora da maneira de ser poesia que cada poema é, fora da maneira como nele se dá a memória excessiva pela qual o real nele renasce. Isso, os poemas no-lo ensinam. Porque no poema não encontramos apenas a força que nos desvia, e que não tem nome, encontramos também o pensamento dela. Como exemplo único de poesia em que o fazer sentido se apresenta como tensão voltada para um antes do sentido (o acontecimento), poesia em que passado, presente e memória infinita são um só (...) (LOPES, 2012, p.47)

No poema encontramos um conjunto de fatores. A memória não se limita aos fatos reais, ela é um conjunto de sensações, vibrações, do que pode não ter acontecido, mas que poderia acontecer. A memória é desencadeada pela recordação, que no poema funciona como um vestígio do acontecimento. Esse vestígio não necessariamente indica algo verificável que estava ali, como as cinzas que precedem o fogo.

Esse vestígio é da ordem do sentir. É como um caminho que se insinua, mas que não pode ser percebido em seu todo. São as cinzas que ao contrário de indicar que é um fato que havia fogo ali, sugerem apenas que poderia haver fogo ali. São sentidos suspensos, que não podem ser abraçados em seu todo.

Emoção, que é memória, faculdade criadora e a capacidade de produzir efeitos do poema. Há uma leitura mais imediata, uma sensação, que liga-se ao efeito da delicadeza, e outras leituras que vão atualizando o poema. Não há uma interpretação fixa, a cada leitura

renova-se as interpretações, surgem novos enigmas. Cada uma delas funciona como uma verdade testemunhada naquele momento, para depois renovar-se mais uma vez. O poema dobra-se sobre si, ele é memória e não um depositário de memórias. (LOPES, 2012, p.57-58)

Analisando mais cuidadosamente o que a autora coloca é possível configurar a delicadeza, enquanto possibilidade de leitura, como sendo essa primeira leitura intuitiva que antecede todas as outras. O efeito que ela gera faz que com se volte ao poema tantas outras vezes, seguindo os rastros, vestígios e chegando a lugares distintos, que nem sempre confirmam o fio que se perseguiu, na maioria das vezes confunde-o ainda mais. Não há como fechar o sentido do poema, ele sempre vai funcionar de formas diferentes a depender dessa emoção, dessa memória que ele desencadeia.

No poema “Infância”, por exemplo, as emoções que ele desencadeia em uma pessoa que viveu toda a vida no espaço urbano pode ser diferente das que surgem em um leitor que viveu no campo. Um pode vivenciar as paisagens, que são desenhadas no poema, de maneira mais superficial e o outro conseguir sentir vindo do poema até mesmo o cheiro do café, conseguir cruzar o campo com a memória e viver a solidão debaixo das mangueiras.

Ambas as possibilidades podem surgir de um ou de outro, a imaginação pode conduzir a sensações tão verdadeiras quanto as que a realidade nos permite. Por vezes, a proximidade de algo pode cortar as asas e coloca-los em uma definição de coisa, objeto.

Bachelard (1993) diz que os poetas são os mestres em nos fazer passar de imagens iluminadas a imagens que nos obrigam a voltar ao passado. Que eles provam que tantas recordações ignoradas, ainda estão ali, esperando que as deixemos emergir, revivem em nós: “Como lembranças tem subitamente uma viva possibilidade de ser! Julgamos o passado. Uma espécie de remorso por não ter vivido profundamente atinge a alma, surge do passado, nos faz submergir.” (BACHELARD, 1993, p.233)

Em “Arte Poética I”⁷ Sophia de Mello Breyner Andressen, narra sua entrada em uma loja de barros. Ela descreve a mulher que vende os artefatos, “pequena e velha, vestida de preto”, e observa que os objetos na loja se encontram amontoados. Uma ânfora chama-lhe a atenção, o ambiente parece desalinhar-se com a beleza poética que ela enxerga no jarro. O objeto por si só, parece não possuir características que o diferencie dos demais. Sua forma de olhá-lo é que confere beleza e especial afeto.

7 Texto disponível em: <https://purl.pt/19841/1/galeria/artes-poeticas/arte-poetica-i.html> Acesso 10 de junho de 2021.

Diz que a arte do seu tempo é que aperfeiçoou seu olhar, limpando-o para conseguir enxergar uma beleza na ânfora que não pode ser descrita com palavras. “Olho para a ânfora: quando a encher de água ela me dará de beber. Mas já agora ela me dá de beber. Paz e alegria, deslumbramento de estar no mundo, religião. Olho para a ânfora na pequena loja dos barros. Aqui paira uma doce penumbra. Lá fora está o sol.” (ANDRESSEN,2011, n.p.)

A experiência que ela vive com a ânfora é de um elo estabelecido, uma aliança. Através do jarro ela consegue reordenar melhor tudo que está a sua volta, a ânfora é a referência, o fio, que a faz ver melhor o sol que entra pela janela, o movimento cotidiano e frenético do lugar. Ou seja, o objeto enquanto elo poético não abafa a realidade, não a subtrai. A realidade a partir dessa leitura se modifica, amplia-se para outras interpretações.

A delicadeza como recurso de leitura permite que ela transfira novos significados para a ânfora, destacando-a em meio a tantos outros objetos; relacionando-a com o sol, a lua, o mundo, porque, como uma lente de aumento ela aproxima os detalhes. O que distingue uma ânfora de outras? Seu formato, seu peso, a cor do barro? Na verdade, a diferença não está no jarro e sim nos olhos de quem o vê. Aprender a olhar, separa-lo dos demais e a partir daí criar um elo. Coisas acontecem lá fora, o mundo parece estar desconectado e o poeta quer tecer conexões, encontrar o seu mundo, sentir-se parte do universo.

A ânfora é especial por tirar a autora desse lugar comum e levá-la a um estado de contemplação. Esse olhar poético confere uma existência ao jarro, ele é a representação desse reino íntimo e único que é buscado. Do mesmo modo, ao tecer um elo com o poema, somos levados a esse lugar. Ele pode funcionar como uma ânfora que medeia o olhar entre o interior e o exterior. “O reino agora é só aquele que cada um por si mesmo encontra e conquista, a aliança que cada um tece”. (ANDRESSEN,2011, n.p.)

Sobre sua relação com a poesia, Sophia diz que ela é uma arte do ser e que por isso não pede especialização, técnica, trabalho, tempo; que na verdade o que ela pede é uma entrega completa, uma consciência poética que a permita legitimar imagens que no mundo exterior a poesia seria impossível. Pede que esteja atenta, não para ser acúmulo de informações, mas para sentir-se viva. Que mantenha a obstinação, sua sede pela criação de elos entre o universo poético e o universo físico; e conclui, “pois, a poesia é a minha explicação com o universo, a minha convivência com as coisas, a minha participação no real, o meu encontro com as vozes e as imagens” (ANDRESSEN,2011, n.p.)

Uma vez mais é o olhar que confere sentido às coisas. Não é qualquer olhar que nos interessa; é o olhar limpo, capaz de iluminar, de funcionar como uma janela em que memórias, sensações, emoções e realidade se conectam. É o olhar delicado que faz saltar o que é ignorado

em uma visão automática. É o salto poético, a iluminação total, que permite atravessar o poema e ser atravessado por ele.

No poema “Sede” percebe-se uma obstinação pela água, que aparece como um elemento de purificação. ‘Água apenas’ para aquele momento para saciar a sede, para alcançar um estado de satisfação. Água como uma bebida nutritiva, fundamental. Bachelard (1997) diz que a água quando analisada diante de uma visão maternal, tomando-a como um ultra leite, o leite da mãe das mães, no sentido de que através dela obtêm-se todos os nutrientes para manter uma vida, pode-se compreender melhor a noção fundamental de elemento. (BACHELARD, 1997, p.130), ou seja, o elemento por ele mesmo, tomado em sua integridade, primordialidade.

A sede é o desejo por essa água, é somente através dela que se obtém a purificação; purificação entendida aqui como uma transcendência de espírito, de iluminação. Água pura, pureza, purificação que seria um ritual pelo qual o esclarecimento é atingido. “A água pura pedimos, pois, primitivamente, uma pureza ao mesmo tempo ativa e substancial. Pela purificação, participamos de uma força fecunda, renovadora, polivalente.” (BACHELARD, 1997, p.148)

Sede

I

Beber a hora
beber a água
embriagar-se
com água apenas.

II

Água? É só isso
que purifica.

III

Fonte maior
e não oculta
fonte sem Narciso
nem flores.

IV

Bendita a sede
por arrancar nossos olhos
da pedra.

Bendita a sede
por ensinar-nos a pureza
da água.

Bendita a sede
por congregar-nos em torno

da fonte.
(FONTELA, 2015, p.86)

A água vem de uma fonte maior, não há aparas, ela se mantém íntegra, inviolável. Revela-se em seu todo, sem sombras. Ela não é simplesmente um elemento de contemplação, que funciona simplesmente como um espelho, é um elemento comungado, de pertença do eu.

A ‘fonte sem Narciso/ nem flores’ indica uma experiência que transcende o eu, uma única imagem, fazendo referência ao mito de Narciso, que por amor a sua beleza refletida na água e por não corresponder o amor da ninfa Eco, definha-se até transformar-se em flor.

Segundo a análise de Bachelard (1997) a leitura do mito vai além de uma simples constatação de amor e valorização excessiva do eu, sem absorver nada do que o rodeia. Ao visualizar sua imagem, Narciso toma conhecimento de si mesmo, percebendo seus duplos poderes viris e femininos. Eco está para Narciso, ela é ele. A imagem reflete todo um mundo a sua volta. Ao ver-se ele toma conhecimento de sua existência múltipla.

Narciso vai, pois, à fonte secreta, no fundo dos bosques. Só ali ele sente que é naturalmente duplo; estende os braços, mergulha as mãos na direção de sua própria imagem, fala à sua própria voz. Eco não é uma ninfa distante. Ela vive na cavidade da fonte. Eco está incessantemente com Narciso. Ela é ele. Tem a voz dele. Tem seu rosto. Ele não a ouve num grande grito. Ouve-a num murmúrio, como o murmúrio de sua voz sedutora, de sua voz de sedutor. Diante das águas, Narciso tem a revelação de sua identidade e de sua dualidade, a revelação de seus duplos poderes viris e femininos, a revelação, sobretudo, de sua realidade e de sua idealidade. Mas Narciso, na fonte, não está entregue somente à contemplação de si mesmo. Sua própria imagem é o centro de um mundo. Com Narciso, para Narciso, é toda a floresta que se mira, todo o céu que vem tomar consciência de sua grandiosa imagem. (idem p.26-27)

A sede pela água, ou seja, o desejo, a vontade, faz com que os olhos se libertem de uma visão limitada, faz com que a pureza da água seja aclamada e faz com que o ser participe da fonte, reunindo-se em torno dela. Essa aproximação revela o desejo de atingir, de conseguir chegar até esse elemento, alcançando-o em toda sua dimensão de sentido, de significado. É mais que purificar-se com a água, é ser água. É mais que chagar até a fonte, é pertencer a ela.

Á água não é reflexo, não é espelho, não é só o conhecimento do eu; ela é maior, é pura. É o desejo, a busca constante, a libertação, o conhecimento. Ela é o princípio, o início, o elemento em sua totalidade. Água pela água, palavra pela palavra, poema pelo poema.

Em uma aproximação da leitura de Bachelard sobre o mito de Narciso com a forma de recepção do poema, poderíamos inferir que o encontro poético dá-se em um movimento de reflexo, em que ao enxergar o outro encontramos a nós mesmos. É pelo olhar do outro que estabelecemos sentido e igualmente somos tocados em graus diferentes de sentimentos e identificação.

Constatar a dualidade é compreender que o ‘eu’ é uma somatória de outros, que pelo nosso ser refletido chegamos aos outros e que através dos outros chegamos até nós. A descoberta revela ainda, a complexidade das relações e a organicidade do mundo social.

“É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio.” Esse é o último verso do poema “A flor e a náusea” do poeta Carlos Drummond de Andrade. Uma flor que nasce em meio ao tumulto de uma cidade, em meio a sentimentos confusos de ódio, indignação, de sensações de mal-estar. A flor que se apresenta não é colorida, suas pétalas não estão abertas e não é possível encontrar seu nome nos livros. Ela revela uma forma diferente do que se espera por refletir um inconformismo

Sua cor não se percebe.
Suas pétalas não se abrem.
Seu nome não está nos livros.
É feia. Mas é realmente uma flor.

Sento-me no chão da capital do país às cinco horas da tarde
e lentamente passo a mão nessa forma insegura.
Do lado das montanhas, nuvens maciças avolumam-se.
Pequenos pontos brancos movem-se no mar, galinhas em pânico.

É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio
(DRUMMOND, 2012, p. 33)

A flor nascida absorve toda tensão do poema e destaca-se em meio aos outros elementos. A flor que nasce na rua, “fura o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio” é o que parece importar em meio a descarga de insatisfações. A possibilidade da existência de uma flor, mesmo que incomum, que quebra as expectativas e rompe um chão de concreto desenha no horizonte um sentimento de esperança. Para ‘além de’ temos uma flor.

No poema citado, a flor em questão não possui as características esperadas para associá-la como sinônimo de beleza, de fragilidade para, alinhado a um pensamento comum do que seria a delicadeza, relacionar sua imagem ao termo. Acontece, que a flor apreciada existe no espaço do poema e aqui podemos capturar sua singularidade e prover novos sentidos para ela.

A flor incomum encontra esse olhar meditativo e inconformado que segue por uma rua cinzenta e vai avaliando a cidade, sua vida, sentindo o peso do tédio, engolindo a mesmice de dias que se acovardam e fecham-se para a revolução, a renovação.

O adjetivo ‘feia’ apequena-se diante da afirmativa ‘é uma flor’, que parece legitimá-la com encantamento e entusiasmo. Seu nascimento viola os acontecimentos repetidos e tediosos, ela surge como uma novidade em meio a um dia a dia mecanizado e frustrante.

Vomitou esse tédio sobre a cidade.
Quarenta anos e nenhum problema
resolvido, sequer colocado.

Nenhuma carta escrita nem recebida.
 Todos os homens voltam para casa.
 Estão menos livres mas levam jornais
 e soletram o mundo, sabendo que o perdem.
 (DRUMMOND, 2012, p. 32)

Soletrar o mundo sabendo que o estão a perder seria o mesmo que dizer que aprofundam-se nos conhecimentos empíricos e perdem-se na conexão com o que está ao redor, na observação do mundo. Não se experimenta aquilo que narra. O olhar está fixo em uma direção, não permite desvios.

A flor, ao ser interpretada a partir do olhar, lança a dúvida de saber se ela é realmente feia ou se é esse olhar nauseado, coberto de sentimentos confusos que faz com que ela seja descrita assim. Seguindo por esse caminho, a flor funcionaria como a ânfora, mas em um movimento diferente. Enquanto que no texto de Andresen o objeto selecionado organiza o mundo e tece elos a partir de uma experiência positiva, no poema de Drummond a flor retira-o de sua realidade, é um elemento que absorve toda a atenção. Parece haver um congelamento, tudo o mais não importa, a flor agora é o mundo.

Orides, no poema “Para CDA”, em homenagem a Drummond, escreve:

Perdi o bonde
 (e a esperança), porém
 garanto
 que uma flor nasceu.
 (FONTELA, 2015, p.317) ⁸

A flor que nasce simbolizar a renovação, há um ponto de onde partir, uma linha que marca o fim de uma passagem e o início de outra. Aqui também o nascimento da flor é o ponto principal. Perdeu-se a esperança e o bonde, todavia nasceu uma flor, quer dizer, há um fruto positivo de toda a experiência negativa. Nascer é começo, é apresentar-se em brancas páginas, é apagamento, não resta nada do que passou antes desse ponto.

Cruz e Sousa faz referência a uma outra flor, a rosa. Diferentemente do poema de Drummond aqui tudo acontece em torno da rosa, cujo nome parece por si só resguardar sua existência. Ser rosa, o nome, parece bastar.

ROSA

És Rosa – isso diz tudo...
 Se a rosa tem espinhos,
 Meus olhos de veludo,
 Tu tens espinhos, flor...
 Tens límpidos carinhos
 Mas tens também espinhos

8 Orides faz referência ao poema “A flor e a náusea” e ao “Soneto da perdida esperança”, ambos de Drummond.

Que ferem todo o amor.
 Tens límpidos carinhos,
 Meus olhos de veludo,
 Mas tens também espinhos...
 És Rosa – isso diz tudo.
 Isso diz tudo – és rosa...
 Colhida na roseira
 Da vida perfumosa
 E seja como for,
 De tal ou qual maneira
 Que colham-te à roseira
 Darás prazer e dor!...
 De tal e qual maneira,
 Da vida perfumosa,
 Serás como a roseira...
 Isso diz tudo – és Rosa!
 1884
 (SOUSA, 2008, p.304)

A rosa é um duplo, prazer e dor, representada pela sua aparência de veludo e por seus espinhos. Por si só, essa constatação abriria o poema para muitas interpretações. Pode-se tomá-lo a partir de uma metáfora da vida, que proporciona momentos bons e ruins; ou até mesmo pela experiência do poema, retomando as questões da memória, das imagens que são resgatadas, da emoção e de sua multiplicidade que podem conduzir a experiência de deleite ou perturbação.

As leituras vão se renovando, tanto de um poema que aparece como um protesto diante do mundo, como em outro que aponta para dramas íntimos. Quanto mais informações um poema traz, menor são as lacunas a serem preenchidas, quanto mais sugestivo e menos afirmativo for, mais múltiplo será. Essa afirmativa poderia resolver muitas questões e diferenciar certos poemas de outros. É preciso, no entanto, lembrar de que a experiência de leitura não se limita a premissas calculadas, ela sujeita-se a fatores que nem sempre podem ser perseguidos.

Atentos a delicadeza como possibilidade de leitura e a tantas falas reunidas até aqui, vale observar que ao seguir esse fio busca-se uma interpretação que parte do detalhe e não do todo. São eles que nos pedem iluminação, que a partir de cada leitura ampliam-se a níveis que rompem o poema.

A delicadeza está como uma possibilidade de leitura em que o mundo é lido a partir de uma flor e não de um jornal. Ela está no detalhe ínfimo, na ranhura da parede, na imagem de um verso, na estranheza da importância do nascimento de uma flor destoante em meio ao caos, da beleza que contempla os espinhos de uma rosa. O delicado apresenta-se na profundidade do poema e não em sua superfície. Não levanta morada em leituras apressadas, antes encontra sua essência na pausa, na paciência.

Lembranças do mundo antigo

Clara passeava no jardim com as crianças.
 O céu era verde sobre o gramado,
 a água era dourada sob as pontes,
 outros elementos eram azuis, róseos, alaranjados,
 o guarda-civil sorria, passavam bicicletas,
 a menina pisou a relva para pegar um pássaro,
 o mundo inteiro, a Alemanha, a China, tudo era tranquilo em redor de Clara.

As crianças olhavam para o céu: não era proibido.
 A boca, o nariz, os olhos estavam abertos. Não havia perigo.
 Os perigos que Clara temia eram a gripe, o calor, os insetos.
 Clara tinha medo de perder o bonde das 11 horas,
 esperava cartas que custavam a chegar,
 nem sempre podia usar vestido novo. Mas passeava no jardim pela manhã.
 Havia jardins, havia manhãs naquele tempo!!!
 (DRUMMOND, 2012, p.136)

Poderíamos dizer sobre esse poema da inocência e da beleza da infância em que a tudo sabe reservar beleza e calma. A imagem que os versos pincelam é de uma paisagem de jardins, de fusão entre céu e terra, de distâncias superadas, de uma liberdade segura e resguardada. ‘Havia jardins, havia manhãs naquele tempo!!!’

O movimento do poema é de um sentimento de saudosismo. O passado é atravessado pelo presente, como se tudo se organizasse em uma única imagem. A imagem é a de Clara, que representa um mascaramento da realidade. Funciona como um pano de fundo, uma superficialidade.

Essa realidade de calma é confrontada com a inserção de palavras que revelam uma situação não tão equilibrada. ‘O guarda-civil sorria’, ‘o mundo inteiro, a Alemanha, a China, tudo era tranquilo em redor de Clara’ simplesmente porque esse ‘redor’, esse mundo era limitado, as cartas demoravam a chegar, ou seja, esse diálogo com o mundo, o contato era demorado. Clara não é só uma pessoa, ela diz respeito a uma realidade, a um ponto em que o conhecimento está cerceado pelo olhar limitado.

A nostalgia da recordação não está em vislumbrar um passado perfeito, mas um passado que imaginava ser perfeito. Fora dali havia muitas outras realidades que eram, naquele momento, ignoradas. Essa falta de clareza prevenia essa imagem de descolorir-se em fatos de guerra, de privação da liberdade, de vigia constante.

A delicadeza não está no discurso corrente, no conjunto dos elementos, na paisagem como um todo, ela se esconde no pequeno, no detalhe. Ela é a possibilidade de atravessar o jardim, enxerga-lo para além da grama verde, do colorido das flores, da transparência das águas. Ler através da delicadeza é atravessar a ponte para toma-la em sua realidade de separação e aproximação.

No conto “A menina de Lá”⁹ de Guimarães Rosa acompanha-se a história de Maria, a Nhinhinha, uma criança miúda e que não é compreendida por sempre falar coisas que parecem não ter sentido. Sua singeleza está em tratar tudo que observa com um carinho que a faz próxima de tudo, como se comungasse da existência da noite, dos pássaros, dos rios. A sua maneira, ela cultivava as mais simples palavras para se expressar.

Conversávamos, agora. Ela apreciava o casacão da noite. – “Cheiinhas!” – olhava as estrelas, deléveis, sobrehumanas. Chamava-as de “estrelinhas pia-pia”. Repetia: – “Tudo nascendo!” – essa sua exclamação diletta, em muitas ocasiões, com o deferir de um sorriso. E o ar. Dizia que o ar estava com cheiro de lembrança. – “A gente não vê quando o vento se acaba...” Estava no quintal, vestidinha de amarelo. O que falava, às vezes era comum, a gente é que ouvia exagerado: – “Alturas de urubuir...” Não, dissera só: – “... altura de urubu não ir.” O dedinho chegava quase no céu. Lembrou-se de: – “Jabuticaba de vem-mever...” Suspirava, depois: – “Eu quero ir para lá.” – Aonde? – “Não sei” Aí, observou: – “O passarinho desapareceu de cantar...” De fato, o passarinho tinha estado cantando, e, no escorregar do tempo, eu pensava que não estivesse ouvindo; agora, ele se interrompera. Eu disse: – “A Avezinha.” De por diante, Nhinhinha passou a chamar o sabiá de “Senhora Vizinha...” E tinha respostas mais longas: – “Eeu? Tou fazendo saudade.” Outra hora falava-se de parentes já mortos, ela riu: – “Vou visitar eles...” Ralhei, dei conselhos, disse que ela estava com a lua. Olhou-me, zombaz, seus olhos muito perspectivos: – “Ele te xurugou?” Nunca mais vi Nhinhinha. (ROSA, np)

Sua aparência frágil revela ao final guardar a alma de uma santa, capaz de fazer milagres. Em certo momento ela diz que gostaria de comer pãezinhos de goiaba e logo uma mulher aparece trazendo os quitutes. Os pais começam então a desenhar o destino da filha, Santa Nhinhinha, que se resguardaria em um convento, longe de pessoas que pudessem querer aproveitar-se de seu dom.

Nhinhinha é a própria delicadeza do simples, do pequeno, do mistério. Em toda a história percebe-se a construção de uma despedida. Seus dedos quase tocam o céu, ela diz que estará com os que morreram, como se sua vida estivesse sempre se despedindo; ela não é daqui, é de lá. Sua fala ‘deixa, deixa’ sempre que ralham com ela por alguma coisa é uma resposta de que não é necessário compreendê-la, que seu curto tempo não permite retóricas, não há porquê estender a prosa. Seu último pedido é “que queria um caixãozinho cor-de-rosa, com enfeites de verdes brilhantes”.

O Pai, em bruscas lágrimas, esbravejou: que não! Ah, que, se consentisse nisso, era como tomar culpa, estar ajudando ainda Nhinhinha a morrer...
A Mãe queria, ela começou a discutir com o Pai. Mas, no mais choro, se serenou – o sorriso tão bom, tão grande – suspensão num pensamento: que não era preciso encomendar, nem explicar, pois havia de sair bem assim, do jeito, cor-de-rosa com verdes funebrilhos, porque era, tinha de ser! – pelo milagre, o de sua filhinha em glória, Santa Nhinhinha.

9 Conto disponível em: <https://aulasdathaisunitau.files.wordpress.com/2018/03/a-menina-de-lc3a1.pdf>

A morte da menina toma uma proporção diferente do que normalmente se espera. Ela não configura como o fim de sua existência, mais como um retorno a um lugar em que sua vida seja possível em todas as suas singularidades. Ela não desaparece, transforma-se. Suas ações, suas falas são tão particulares que a faz inscrever-se no mundo físico pelo não-comum, verificado pelas relações comuns que são mantidas.

Várias pequenas imagens desse conto podem desdobrar-se em sensações, sentimentos e leituras distintas. Eu posso lê-lo a partir de uma análise íntegra, que olhe para o todo, como sendo a morte de uma menina em tenra idade, que parecia desde o início saber que isso aconteceria e que seu tempo era curto. Vê-la como uma ligação entre o mundo espiritual e físico, como símbolo de coisas incompreensíveis, mistérios. Como sendo o próprio milagre, a fé.

Partindo da análise dos detalhes é possível percorrer um caminho de interpretação que parta do silêncio da menina, da sua presença sutil, das falas curtas, da forma com que se refere ao pai (menino pidão) e a mãe (menina grande) e das formas com que seus milagres são realizados. Como quando o pai tendo que lidar com a seca questiona-se porque a menina não poderia pedir a chuva, porque o seu dom não poderia beneficiá-los. A menina responde simplesmente que não pode, como se dissesse com essas curtas palavras que há tempo para tudo, e que a seca era uma fase pela qual deveriam passar. Depois a Santa Nhinhinha deseja um arco-íris e o milagre está feito.

Essas interpretações, seja de contos, de poemas (curtos ou extensos) se constroem a partir de um sujeito, de uma escolha, de um olhar que pode direcionar-se tanto para um entendimento mais amplo, tomado por um todo, ou ver-se fixado por passagens, detalhes que enchem os textos literários de sentido e significado. Nos poemas curtos as informações que não são postas, as lacunas que se abrem podem propiciar mais caminhos interpretativos.

Haroldo de Campos (1969) em seu livro *A arte no horizonte do provável* traz um capítulo intitulado “A poética da brevidade” em que analisa, dentro da cultura japonesa, o *Haikai* e o *Noh*, teatro japonês. Diz que “a poesia japonesa em particular nos oferece uma impressionante tradição de síntese absoluta a apresentação direta.” (CAMPOS, 1969, p.55) referindo-se ao *Haikai*, poema de 17 sílabas, de “linguagem altamente concentrada e vigorosa” (idem, p.56).

Assim como no poema, o teatro *Noh* desenvolve-se em torno de uma imagem unificadora, apresentando apenas as cenas de maior tensão, em que os expectadores ficam a cargo de ligar as cenas e suprir as faltas no drama. “A arte e a poesia do Zen criam envolvimento

por meio do intervalo, não pela conexão (...) O espectador torna-se artista na arte oriental porque ele deve suprir todas as conexões. ” (apud CAMPOS, 1969, p. 81)

Os poemas minutos do poeta Oswald de Andrade servem como bom exemplo para falar das possibilidades de leitura geradas pela falta. Falta aqui entendida não como um prejuízo ao poema e sim como um recurso que permite ao leitor participar da construção reflexiva dos versos. A leitura desses breves poemas ao mesmo tempo em que se esgota rapidamente, multiplica-se através do silêncio, do espaço deixado na folha, no peso das palavras que estão ali e na sombra das que não estão.

A falta não está no poema, é o leitor que ao experimentar uma quebra de expectativa tem o sentimento de que há ou que deveria haver mais coisas ali e que ele deve suprir essa necessidade, porém não há como fechar o sentido do poema, as sugestões que ele aponta não são equivalentes a uma verdade inquestionável.

Adolescência

Aquele amor
nem me fale
(ANDRADE, 1971, p.160)

No poema ‘Adolescência’ infere-se tratar de um amor no passado que tanto pode associar-se a uma experiência positiva ou negativa. O poema sugere muitas coisas, abre-se para a possibilidade de ter sido um amor correspondido ou não, de ter havido uma relação ou ter sido simplesmente platônico, de ter causado dor ou alegria, saudades ou aversão. Ele pode perfeitamente se movimentar em todas essas possibilidades e ainda escapar de todos esses sentidos.

Crônica

Era uma vez
O mundo
(idem, p.171)

Em “Crônica” a expectativa do ‘Era uma vez’, que sugere o início de uma história, um conto de fadas, uma crônica, é quebrada com o fim inesperado, com a falta de narrativas. A história desse mundo poderia partir de várias perspectivas, e ao mesmo tempo em que não aborda nada específico engloba muitas coisas. E ainda pode traçar um caminho contrário em que não está anunciando o início do mundo e sim o seu fim.

3 de maio

Aprendi com meu filho de dez anos
Que a poesia é a descoberta
Das coisas que nunca vi.
(idem, p.104)

A simplicidade da noção de poesia trazida por um menino de 10 anos, como sendo a descoberta das coisas que ele nunca viu, parece ingênua demais. Ampliando as possibilidades cruza-se com algumas questões que podem levar o poema para uma dimensão maior do que ele indica.

Primeiro, para falar das coisas que nunca viu é preciso saber o que já foi visto. Em segundo o descobrimento, por intuição, liga-se a uma busca. Buscar o que nunca se viu é permitir-se a surpresa. Descobrir pode associar-se também a tirar aquilo que esconde, encobre alguma coisa.

Chegaríamos então a definição de que a poesia reordena tudo aquilo que já se sabe, e faz com que as coisas se revelem de forma renovada, nunca antes experimentada. Descobrir é reorganizar, é limpar o olhar para conseguir alcançar as imagens e as emoções que só a poesia pode proporcionar.

Relógio

As coisas são
 As coisas vêm
 As coisas vão
 As coisas
 Vão e vêm
 Não em vão
 As horas
 Vão e vêm
 Não em vão
 (idem, p.188)

Em uma análise estrutural, no poema acima os versos constroem-se de forma a imitar o movimento do ponteiro do relógio, efeito criado pela repetição. ‘As coisas’ possuem sentido ambíguo, podem referir-se a uma infinidade de temas, de objetos, sentimentos, etc. No poema parece relacionar-se mais diretamente ao tempo e a sua passagem. O tempo passa, as horas vão da mesma forma que vêm. Não há imobilidade nem do tempo e nem das coisas, ambos estão sempre em um movimento de vinda e ida. O relógio materializa o tempo, marca sua passagem e também a possibilidade de renovação dele.

As experiências de leitura, curvando-se para os detalhes, as sutilezas, as delicadezas demonstram que há, na experiência de leitura, um gesto individual, insondável e marcado pelo silêncio, pela solidão. O fio da delicadeza puxa os conceitos de imagem, de memória, de emoção por acontecer nas camadas mais profundas. Na mesma medida em que o leitor é pego pelo texto e tem seu fundo revirado, seus segredos revelados; o texto também persegue o leitor porque passa a fazer parte dele, criando sombras, ecos e fazendo exigências.

Os traços de humanidade que a arte de um modo geral suscita no homem é o da empatia, é entender o lugar do outro e ser capaz de habitá-lo em todas as suas nuances. É a movimentação do entendimento, um olhar que não se fixa em um único ponto e permite-se participar de uma fonte de purificação inesgotável.

Purificar-se, renovar-se, descobrir-se através dessas experiências que permitem reformular nossas vivências e expectativas frente ao mundo e frente a nós mesmos. É a possibilidade de silenciar-se e ainda assim manifestar-se. É permitir o distanciamento da realidade para conseguir enxergar melhor a casa, para melhor habitá-la.

6 ORIDES FONTELA: UM ENCONTRO DELICADO

Ali, frente a sua máquina de escrever, no silêncio de seu modesto apartamento no centro de São Paulo ela iniciava sua jornada, escavando as palavras como se fosse terra, tecendo e destecendo versos como uma rendeira. Poesia para ela era coisa séria, exigia tempo, dedicação, respeito. Dizia que às vezes os versos pintavam assim quase prontos, outras vezes necessitavam de um tempo esquecidos na gaveta até que pudessem ser retomados.¹⁰

Quando ela nos diz que alguns de seus poemas já nascem prontos e outros necessitam de um tempo esquecidos para depois serem retomados, fala de certa independência deles. Independência que pode culminar em sua morte ou vida pelas mãos da poeta. Existem aqueles que não querem morrer, que vez ou outra retornam, como aconteceu com seus sonetos que foram retomados em *Rosácea*. (apud MATOS, p.52). Eles fluem e seguem um caminho independente daquilo que se espera, quando se espera alguma coisa.

O processo de escrita exige solidão e recolhimento, não pode ser compartilhado, escrito a duas mãos, é quase uma imposição do próprio escrever. A veia constitutiva que faz com que o autor se reconheça em seu texto, as marcas estilísticas formadas pelos pensamentos, memórias, conhecimentos, procedimentos é o que o diferencia dos outros escritores. O novo na arte não se constitui pelo inédito, no sentido do que nunca foi dito ou escrito, e sim pela forma que os poetas, escritores apresentam a sua consciência de mundo, em processo contínuo de releitura do passado para apresentá-lo de forma que imprima nela sua personalidade.

Fato é que a escrita traz consigo mistérios que não são desvendáveis. A tarefa de elencar os métodos criativos de um escritor a ponto de esgotá-lo e de se chegar a um denominador comum não pode ser cumprida totalmente. A subjetividade, os diferentes caminhos que podem ser percorridos revelam a dificuldade de se encontrar um ponto de partida e de chegada de um texto.

A poesia em seu estado de contemplação e gozo conduz para um lugar desconhecido e empolgante, porque quanto maior a consciência de que não há certezas absolutas em uma interpretação, maior é a vontade de habitar esse universo e ser tocado por ele.

Os primeiros poemas escritos por Orides ainda na infância certamente se diferem daqueles que escreveu mais tarde, já com um percurso criativo e temático mais amadurecido.

10 A um passo do pássaro. Direção: Ivan Marques. Exibido em 2000 pela TV Cultura. Acesso em: 17/03/2021.

Disponível em: <https://youtu.be/19XbX8JTMXI>

Decerto também, ela não conseguisse visualizar sua obra concluída, tal como se apresenta hoje para nós leitores, uma vez que só é possível saber para onde um percurso nos leva ao percorrê-lo. Por isso sondar os caminhos criativos de um escritor exige cautela, porque esse terreno ao mesmo tempo em que é empolgante é escorregadio e impreciso.

A escrita oridiana pode ser perseguida a partir de vários fios, como o da impessoalidade, da poesia etérea e meditativa, filosófica, lúcida, etc. por apresentar um leque de possibilidades. Elejo um fio, a delicadeza, e sigo-o em estado permanente de desconfiança.

Versos substantivos, amalgamados com sutileza. Símbolos que se iluminam e ganham um novo propósito anunciam uma poesia que busca no que mal se vê, na dinâmica da vida moderna seu altar. Longe dos excessos, a cisão dos versos demonstra uma poética enxuta que deseja justamente alcançar a originalidade dos signos. O que se perde no olhar apressado e no uso cotidiano das palavras encontra seu auge semântico na poesia.

A consciência do eu-lírico de que o tecido da linguagem é inesgotável determina uma permanente procura pela textura poética como refinamento da palavra. O uso frequente do prefixo *des* nos versos da poeta revela dois traços fundamentais de sua poesia. O primeiro tradus a obsessão pela desmontagem dos sentidos, pois ao romper e/ou desfazer metáforas e combinações consagradas, a poeta recria e dá novos sentidos à palavra, colhida numa mesma fonte: a linguagem. O segundo revela a voz construtiva (artesã) do sujeito-lírico (desfaço/ faço), sempre disposta a transcender e a desvelar a estrutura poética, testando os limites do ser e da palavra, a fim de reafirmar sempre o instante poético como único e distinto. (BUCIOLI, 2003, p.200)

Acreditava no processo poético de decantação das palavras, interessava-lhe ser rápida e rasteira, definindo assim seus poemas curtos. Amparava-se na tradição clássica para levantar a bandeira de que somente através da escrita poética as palavras retornariam ao seu berço de origem, apontando também para o enxugamento de seus versos: usar poucas palavras, e as corretas, para dizer o que pretendia, sem fechar o poema abrindo uma gama maior de possibilidades interpretativas.

Bem, se não resolve de tudo, pelo menos a poesia existe com a função de preservar e purificar a língua, isto segundo – meus irmãos mais velhos não me deixam mentir! – T.S Eliot, em A função social da poesia, e, em definitivo, Mallarmé, Donner un sens plus pur aux mots de la tribu, daí a ideia não é só língua, que é a própria língua se manifestando em seu ser mais profundo, que seria sacrilégio e besteira desvirtuar as palavras e usá-las assim. (apud MATOS, p.29)

A palavra tinha um valor quase divino para Orides e sua preocupação era a de preservar sua originalidade, higieniza-las de seu uso distorcido no cotidiano. Enxugar os versos, tecendo-os e destecendo, em um processo de criação que passa pelo construir destruindo está de acordo com essa ideia quase espiritual de respeito e devoção pelas palavras.

“Menina, minha menina/ Faz favor de entrar na roda/ Cante um verso bem bonito/ Diga adeus e vá-se embora”. Essa é a epígrafe do segundo livro de Orides, “Helianto”, publicado em

1973. Uma inocente cantiga de roda que em sua obra ganha uma dimensão completamente diferente. Uma quadrinha inocente que iluminada nesse espaço poético representa a vida em movimento e sua expiração. Entrar na roda é o nascimento, a origem, cantar um verso bonito são os feitos e depois de tudo cumprido ir embora, se despedir.

Villaça ¹¹ ao se recordar da moça de postura inquieta e aparência incomum relembra como ficara surpreso ao saber que aquela pessoa que tinha causado tamanho incômodo era a poeta Orides Fontela, “Se vens a uma terra estranha/ curva-te/ se este lugar é esquisito/ curva-te/ se o dia é todo estranheza/ submete-te/ - és infinitamente mais estranho” e lembrou-se dos versos de “Iniciação” (FONTELA, 2015, p.224) que parecia uma resposta para os seus julgamentos apressados baseados no senso comum. Sobre seus versos diz haver nela uma capacidade de renovar os símbolos que elege, fazendo com que habitem novos lugares.

Parece ser de comum acordo entre os estudiosos da poeta que ela era uma entusiasta da palavra, levando o seu uso às últimas consequências. Sua preocupação não era simplesmente a de higienizar as palavras, tirá-las do uso cotidiano, mais também a de reordena-las de forma a atingirem sua essência primitiva e original. A poesia lhe dá essa possibilidade e tal qual o trabalho minucioso de um artesão ela se apropria de seu material de criação em processo particular que envolve des-fazer para depois re-fazer.

Penélope

O que faço des
 faço
 o que vivo des
 vivo
 o que amo des
 amo

(meu “sim” traz o “não”
 no seio).
 (FONTELA, 2015, p.189)

O mito de Penélope, que esperou a volta de Ulisses por mais de vinte anos e livrou-se de ter que se casar com outros pretendentes usando da artimanha da confecção de uma colcha que tecia durante o dia e a noite desfazia, é retomado nos versos oridianos e ilustram esse fazer poético que parte da destruição. Há sempre o confronto entre cargas positivas e negativas, o sim traz o não, o amor o desamor, o viver o desviver, o fazer o desfazer em um jogo de palavras que indicam um processo contínuo, um ciclo que não se fecha.

11 Fala no “Colóquio Orides Fontela: 50 anos de transposição.” Mesa 1. Disponível em: https://youtu.be/Y_xni1MNC1M

Duas características são fundamentais para a sua escrita: a transgressão e o combate. A transgressão diz respeito ao ir além do que lhe é posto, do que se espera, como no poema acima, em que ela quebra as dualidades e cria um novo lugar. Em um contexto de produção que volta os olhos para os problemas sociais e políticos do Brasil ela, ao contrário, direciona seu olhar para as questões filosóficas do ser e da existência e das reflexões acerca da própria poesia. Enquanto algumas poetisas mulheres estavam preocupadas em escrever poemas que carregassem a marca do feminino, ela se incomodava com o simples fato de ser chamada de poetisa.

O combate é se colocar frente a frente com os poemas, encará-los, em sua forma e vazios. O jogo reflexivo faz com que o leitor seja de alguma forma confrontado pelos versos, sua crueza e lucidez se não terminam por fim em uma interpretação possível, geram ao menos um desconforto. Como desler o já lido? Como fugir a essas sensações? Espreitamos os versos ou eles no espreitam?

As sereias

Atraídas e traídas
atraímos e traímos

Nossa tarefa: fecundar
 atraindo
nossa tarefa: ultrapassar
 traindo
o acontecer puro
que nos vive.

Nosso crime: a palavra.
Nossa função: seduzir mundos.

Deixando a água original
cantamos
sufocando o espelho
do silêncio.
(Fontela, 2015, p.121)

Os versos, assim como as sereias, nos atraem para depois nos trair. Esse jogo com as palavras ‘trair’ e ‘atrair’ no poema ilustra o jogo sedutor da poesia; o trair relaciona-se a uma quebra de expectativa, de acordo, a atração ao puxo, a rendição. A tarefa de fecundar atraindo e ultrapassar traindo é dar vida a uma ideia, lançar uma semente sem saber o que/ ou se florescerá. É ir além do que se espera e passivamente aceitar, pois uma vez atraído não há como fugir ou ignorar.

Os versos podem dizer muito e também podem cravejar um silêncio que ensurdece e assombra. Fecundo ou estéril não há como saber previamente; o espaço de um poema pode ser igualmente desconhecido e íntimo. O acontecer puro e que nos vive é o processo de leitura, do encontro, da aproximação entre leitor e poema. Vivemos o poema e ele nos vive. O crime é a

palavra, pois seu lado pode ser tanto do esclarecimento, da luz, quanto da dúvida, da penumbra. Os mundos que seduzem são os nossos, com as vias de entendimento e significação possível, a miscelânea do uso afasta as palavras de suas águas originais, o canto que sufoca o silêncio.

Seduzir e prender, gerar comoção, assim como nos lembra a pesquisadora Cleri A. B. Buciolli:

A poesia de Orides revela-se hermética, sedutora e inquietante. A inexplicável comoção despertada por seus poemas promove uma cumplicidade entre o leitor, o poeta e a palavra. Orides faz poesia ao apreender, pela palavra, os sentidos profundos do tempo, do ser e da linguagem. (BUCIOLLI, 2003, p.198)

Essa capacidade dos poemas de atravessarem o leitor, capturando os sentidos profundos do ser, do tempo e da linguagem funcionam como a engrenagem principal que faz com que se encontrem, leitor e poema, em um espaço íntimo de meditação e embate. A energia vital dos versos oridianos encontra-se na capacidade de fecundar as palavras no espaço poético, apresentando-as em seu estado econômico, lúcido e vigoroso.

Teia

A teia, não
mágica
mas arma, armadilha

a teia, não
morta
mas sensitiva, vivente

a teia, não
arte
mas trabalho, tensa

a teia, não
virgem
mas intensamente
prenhe:

no
centro
a aranha espera.
(Fontela, 2015, p.309)

Através da figura da teia de aranha é possível estabelecer uma relação que permite visualizar como a delicadeza atua em seus versos. Os fios quase invisíveis que confeccionam a teia, que se entrecruzam para dar forma à armadilha, leves, porém resistentes traduzem as palavras em seu vigor máximo. Tecer e materializar a forma, ela não é mágica, não é ilusão, ela está lá, viva, sensitiva.

O poema se constrói como uma teia e tem como sombra o sentimento de tensão, como se algo estivesse espreitando, esperando para atacar. Sabemos da existência da aranha pela teia, mas sua revelação acontece somente ao final e o leitor é puxado para o centro, ele é a presa. O

olhar direciona-se do centro para cima e podemos visualizar toda a extensão da teia. Aranha, teia e presa parecem fundir-se em uma única significação. Partilha-se do poema em um ato de cumplicidade e entrega.

A teia que é viva, que sente, que não é arte de inspiração, mas trabalho, que está cheia de vida, de extensões é o vestígio da aranha, de sua vida. Assim também, o poema vai deixando vestígios, rastros, visíveis ou não, existem, estão lá. São como teias que nos contam da existência da aranha e de nós mesmos.

Discorrer sobre a atuação da delicadeza nos versos de Orides Fontela é percorrer um caminho distante do pensamento comum a respeito do que é delicado, aparecendo como sinônimo de fragilidade, sensibilidade no sentido do que é facilmente abalado, tocado. Em uma genealogia diferente, a delicadeza vem como um fator de força poética, espreitando palavras como tempo, contemplação, sutileza, confronto.

“Sem ser um código de etiqueta nem de ética; a delicadeza caminha por uma genealogia distante do excesso, categoria que fascinou tanto a modernidade, e se encarnou em tantas manifestações de vanguardas, traduzida como estratégias de confronto, ruptura e choque.” (LOPES, 2007, p.161) esse excesso que na modernidade era usado como estratégia de confronto, na obra da poeta, dá lugar a um enxugamento, uma economia de palavras, que criam imagens, sentidos que resultam no mesmo efeito.

O que ocorre então é uma inversão de estratégia, os poemas oridianos vivem em um espaço de comedimento das palavras, que existem em seu significado pleno e primeiro, sem amarras, distorções. É a palavra cristalizada, ou seja, visível e palpável em toda sua extensão. A inquietação se dá pela revelação desse novo lugar de existência em que o já conhecido, o dito e ouvido tantas vezes se reacende, exibindo toda sua vitalidade e força.

Esse fator de atração e captura nos poemas não necessariamente geram sensações positivas, em uma experiência de deleite e gozo, na maioria das vezes o que se experimenta é o desconforto da violência da quebra dos versos, o silêncio impositivo do branco da folha e a agudez da palavra em sua emergência.

Em “Ode III” o sentimento do eu-lírico é de angústia diante do peso da vida apesar de parece ser algo sereno e mecânico, um simples ato de respirar e entrega aos dias. Mais há um amargor, um peso revelado pela complexidade do ser, da luz e do tempo. Os versos “Meia lua. / Meia palavra. / Meia vida. // Não basta?” (FONTELA, 2015, p.80) seguem pela mesma via interpretativa, onde o ‘não bastar’ alude ao peso e as exigências da vida, que pede uma completude custosa de se alcançar. Da metade têm-se a falta que não pode ser ignorada e o silêncio de não conseguir preencher esse vazio.

Ode III

Pouco é viver
 mas pesa
 como todo o ser
 como toda a luz
 como a concentração do tempo.
 (FONTELA, 2015, p.70)

A carga de energia e as possíveis interpretações do poema podem, em uma leitura apressada, ser ignoradas. É através de um olhar atento que ele revelará seus múltiplos ordenamentos e narrativas. A atenção revela a palavra em sua espessura, seu viço.

Mesmo com desatenção e com uma compreensão mínima, como tratar-se de um poema de desafoço, os versos podem gerar sensações de assombramento. A sutileza revela-se na economia das palavras, em que somente o essencial é usado, e sua organização estrutural conduz para uma leitura rápida que parece buscar uma relação com os próximos versos, o que não acontece.

A falta de elementos que vinculem uma palavra à outra ou que estabeleçam um sentido objetivo criam esse desconforto. Ser, luz e tempo apesar de sugerirem uma conexão com a vida, estão como termos soltos, que por eles mesmos podem conduzir a caminhos distintos.

O que acontece é que há um desejo intrínseco de fechar o poema, busca-se objetivamente afirmar que a vida pesa da mesma forma que o ser, a luz e o tempo. No entanto, por serem termos complexos, fica a hesitação da afirmativa. A tarefa de esgotar sua definição é árdua.

A brincadeira com o título revela também uma dificuldade, ode, normalmente, entre os gregos, eram poemas líricos alegres destinados ao canto. O que se têm, porém, é um sentimento de desânimo em que a vida parece não ter muita importância, mais impõe uma sobrecarga.

A cada volta a leitura do poema novas abstrações. Ser, luz e tempo são partes componentes da vida, ainda, é ‘o ser’ sujeito, ou ‘o ser’ verbo, o tempo concentra a vida ou a vida é a concentração do tempo, e assim estende-se.

O importante aqui é demonstrar que a delicadeza com que os versos foram escritos implicam uma experiência de leitura que se expande através da atenção. Seja pelas palavras tomadas uma a uma, ou pela renovação da leitura, ainda pelo convite a reflexão da página em branco. Os versos tão precisos e sutis emergem das páginas e adentram a mente, por causa da facilidade em serem lembrados.

“Da/ vida/ não se espera resposta” (FONTELA, 2015, p.329). Esses são os versos do poema “Carta” que está no livro “Teia”, o último publicado em vida por Orides, que parecem

de uma inocência, de uma sutileza que quase se apaga e que a uma reflexão mais profunda abre possibilidades de leituras e apontamentos que podem se estender por muito mais que três linhas.

Marilena Chauí (2020)¹² mostra com clareza as possibilidades de leituras que os versos oridianos permitem ao ler o poema “Da metafísica ou da metalinguagem” que, levando em consideração a separação dos versos pode ser lido ‘o que é/ o que/ é’ ou em leitura direta ‘o que é o que é’ ou o que é/ o que é’ ou ‘o que é o que/ é’. Os cortes são uma característica frequente dos poemas oridianos e a forma de leitura pode sugerir novos rumos interpretativos.

Lopes (2014) ao escrever sobre a delicadeza diz que ela é um gesto que vai rumo ao menor, que não se confunde com ser desimportante, e sim ‘menor’ por se afastar de gestos inflamados, “a delicadeza reside e resiste na procura de sutileza, do meio tom, daquilo que mal se vê (...)” (LOPES, 2007, p.162) e sua primeira percepção vem da melancolia como uma sensibilidade de apreender o que constantemente se rarefaz a um olhar apressado e cansado. (idem, p.161-162)

Esse movimento de reinvenção do cotidiano, de economia de gestos, de olhar para o invisível evidenciando-o é verificável na obra de Orides Fontela, sobretudo nos seus poemas curtos, “rápidos e rasteiros” (apud Matos, 2019, p.65), em que consegue cristalizar ideias e imagens em poucas palavras. “- é proibido/ voltar atrás/ e chorar. ” (FONTELA, p.330) esses são os versos do poema “Mão única” que se não estivessem nesse lugar de poesia poderiam facilmente serem confundidos com uma frase de uso doméstico.

No entanto, no espaço do poema, as palavras são exploradas em sua potencialidade de sentido. Pode-se falar dessa proibição como uma impossibilidade de voltar no tempo, ou restabelecer a vida a partir de um ponto. O choro é inútil porque não há como modificar o passado. “Ao se defrontar não com os momentos e sentimentos excepcionais, a tarefa da delicadeza é a difícil e diária reinvenção do cotidiano.” (LOPES, 2007, p.164) porque sua tarefa é dar ao já conhecido, novo lugar de florescimento.

Melo (2015) ao analisar o princípio de luto e delicadeza na poesia de Eucanaã Ferraz traz duas imagens para ilustrar como a delicadeza se manifestaria: a primeira é a imagem de um juiz que morre no colo de seu neto, uma criança (MELLO, 2015, p.121) e a segunda está no poema “Pai” em que o filho recolhe os restos do corpo de seu pai, morto em uma mina. (idem, p.122). Além do luto, semelhantemente há nas duas imagens duas existências que se confundem e se misturam em sua continuidade.

12 CHAUI, Marilena. Orides e a filosofia. *Dossiê Orides Fontela*. Cult 255, 37- 42, 2020.

O homem que encontra a morte em sua extrema velhice, descansa sua cabeça no colo de uma criança, que ainda está no início de sua vida. Há um encontro entre morte e vida, início e fim. “(..) o velho Bias, ao morrer no colo de seu neto dá um fim inesperado ao julgamento, ao mesmo tempo em que tem sua última velhice acolhida por uma criança.” (apud MELO, 2015, p.121). A delicadeza está nessa morte serena, o homem simplesmente inclina sua cabeça em direção ao colo do neto e falece. Há de certa forma um apaziguamento da tensão que acompanha a ideia de morte, não há violência e nem sofrimento, ela acontece de forma quase imperceptível enquanto o julgamento prossegue e termina por uma decisão favorável ao velho Bias.

No poema, a morte se apresenta com outra face. O filho recolhe o corpo triturado de seu pai, restos que um dia abrigaram a alma daquele que o chamou de filho. “No chão tenro do rio/ misto de areia e restos de alagadiço. // pus teu corpo, / triturado. // limalha da velha Minas/ ímã que já não prendia nenhuma alma.” (apud MELLO, 2015, p. 122). A violência da desintegração do corpo é vista nos cortes do poema e a delicadeza aqui se manifesta na sutileza do encontro entre ausência e presença. Não há um corpo, somente pedaços “teu corpo moído, pesado, que/ parecia um punhado de conchas” (idem, p.122), mas esses restos são do corpo do pai, então é o pai que está ali. Ao final, “O chão do Rio ganhou mais peso, /outra geologia” (idem, p.122), não há mais restos do corpo, nem pai, porque a matéria se mistura com o fundo do rio, transformando-se em outra composição.

A delicadeza está nesse olhar que consegue enxergar uma brandura na morte e uma presença para além da matéria palpável. O delicado traça um caminho de leitura, cujos passos fixam-se no que não grita, mas se acomoda em silêncio, do que não se mostra, mas cobre-se em possibilidades. A delicadeza não está na morte do velho Bias e sim na tênue imagem do seu acolhimento por uma criança em pleno vigor de vida, não está na violência da destruição do corpo, e sim na manifestação da presença do pai para além da morte.

As palavras nos poemas de Orides Fontela iluminam-se através desse olhar direcionado às miudezas, buscam na carne, no sangue sua origem profunda, renascendo em vitalidade e força. Tal como essas imagens, elas só se revelam aos atentos, aos que pacientemente se debruçam sobre a tarefa de esgarçar e tencionar os fios, desfazendo o novelo para depois refazelo.

7 NOTA ÍNTIMA SOBRE A DELICADEZA

PAI

No chão tenro do Rio,
misto de areia e resto de alagadiços,

pus teu corpo
triturado,

limalha da velha Minas,
ímã que já não prendia nenhuma alma.

Pus ao pé de uma árvore,
perto do mar,

teu corpo moído, pesado, que
parecia um punhado de conchas

que se macerou insistente,
violentamente.

O chão do Rio ganhou mais peso,
outra geologia.
(apud Mello, 2015, p.122)

A primeira vez que li esse poema foi para buscar aproximações com a minha pesquisa. Naquela ocasião, debruçada sobre o poema tentava alcançar alguma interpretação, um sentido. Os versos pareciam falar de uma experiência tão íntima, a qual eu era incapaz de violar com apontamentos.

Segui pelos fios dos versos, tecendo elos e acreditando ao fim tratar-se da morte em seu aspecto de transmutação. Os restos do pai misturaram-se ao rio, o corpo triturado indicava uma presença ameaçada, sem alma, só matéria.

Meses depois retomei o poema, eram outros tempos, meu pai já havia feito a passagem, eu presenciava o silêncio do luto, as perturbações das lembranças e a difícil missão de conseguir enterrá-lo andavam lado a lado comigo e não me deixavam inclinar-me ao sossego.

Todos os dias eu estava lá, naquele domingo, “em pensar que a última coisa que fazemos pelos nossos pais é preparar seu enterro”, alguém comentou, era preciso escolher o caixão, a roupa, a coroa de flor, “seu pai era magro, se for pode ser qualquer um desses aqui”, disse o funcionário da funerária, enquanto meu olho passava de urna em urna e meus ouvidos fitavam o silêncio daquele corredor imenso e escuro.

A espera pela chegada do corpo do meu Pai parecia não ter fim, aquela seria sua última viagem, sentados no chão em frente a funerária conversávamos sobre qualquer coisa que desviasse a tensão do momento, meu irmão passava a mão na cabeça, olhos secos e profundos,

meu pensamento estava na sala de preparação, “cuidem bem do meu pai, deixem ele bonito”, eu pedi, e o moço com tanta humanidade me disse para não preocupar-me, iam fazer tudo que podiam para que as marcas de um corpo vazio, já há mais de doze horas, não aparecesse.

“Está pronto, podem vir vê-lo”, disse o rapaz, e senti meu corpo gelar, era a hora da constatação, de encarar a morte vestindo meu Pai. Até aquele momento o choro não tinha me encontrado, “só acredito quando eu ver”, mas tudo não passava de mentiras que eu queria contar para mim mesma. Ele estava morto. Eu sabia, eu sentia.

Por tantas vezes eu velei o meu Pai, “é uma sorte ele ainda estar vivo, no próximo infarto ele não escapa”, advertia o médico, e a cada vez que eu o via ele estava mais magro, mais pálido, com menos vida. Todos os dias eu sabia que poderia ser o último, “você vem no meu aniversário? ”, respondi que sim. Não fui. A correria dos dias, o acúmulo de tarefas, apagou seu pedido e eu, vesti-me de remorso, por ter perdido a oportunidade de estar com ele pela última vez.

Florezinhas amarelas cobriam seu corpo, em sua mão o boné que usava para esconder sua calvície, seu rosto escurecido, as marcas de quem trabalhou toda uma vida debaixo do sol estavam mais aparentes. Busquei alguma indicação de paz em seu rosto, não vi. Toquei sua mão fria, “vai com Deus, Pai”, soluços apertaram meu pai, “vamos então, é melhor enterrar logo”.

Eu tinha pressa, não queria que ninguém comentasse do odor da matéria se desfazendo, não queria guardar aquele cheiro na memória. Meu Pai nunca deu importância para esses rituais, nem de nascimento nem de morte. “Quando eu morrer pode me jogar em qualquer lugar”, dizia, e naquele momento tudo que eu queria era manter a dignidade daquele corpo, inabitado, ‘imã que já não prendia nenhuma alma’.

Queria saber como tinha sido seu último dia, por escolha da solidão ele morreu no mais completo silêncio, só foi encontrado no dia seguinte. Aquilo parecia uma judiação, estava preparando sua janta, “a comida ficou no fogo, tudo podia ter sido incendiado junto com o corpo dele”, comentaram. Na panela um arroz com mandioca, a panela de feijão esperando na mesa, a casa tinha telhas arrancadas pela última chuva, um cenário de abandono.

“Seu pai viveu a vidinha dele do jeito que ele queria”, um dizia, “o Cidinho não gostava que mexiam nas coisas dele”, apontava outro, “ele queria viver sozinho” comentavam. E eu em completo silêncio absorvia tudo. Como eu não intervi, como eu deixei as coisas chegarem a esse ponto, como, como... E as indagações não cessavam.

Não tive tempo de chorar, maior era o remorso, ter que mexer nos pertences dele, invadir sua intimidade, juntar os documentos, as lembranças. A peneira que o acompanhou em muitas

colheitas de café pendurada na parede, a sacola repleta de remédios, um facão e uma lanterna amarrados junto à cama, reflexos de um homem que trazia marcas de uma vida levada a ferro, fogo e terra.

Eu precisava enterrá-lo, mas não conseguia. A existência dele foi tão confusa que eu não conseguia defini-la. Quem tinha sido aquele homem, quais atitudes poderiam salvá-lo do esquecimento. Uma pessoa de tão difícil trato, que colecionava histórias de machismo e arrogância, que ao menor sinal de contradição virava a cara e que o respeito vinha com o medo.

Mas ele era meu Pai, o mesmo que decorava minhas canetas com páginas de calendário e de revistas, que estourava pipoca batendo os dedos na tampa da panela, que guardava todos os cartões da escola com recados do dia dos pais, das mães, da família, que ralhava comigo e me deixava ralhar com ele, que me permitia o abraço e a benção. Sutilezas.

Eu estava na mina, recolhendo os restos do meu pai, tudo aquilo que ele foi um dia, buscando reconstituição do seu corpo, da sua presença. A partir da falta dele uma nova compreensão, sensação apossou-se de mim.

As palavras pesavam, eu estava ali, no rio, vendo as partes misturarem com a areia, sentindo a violência do momento da morte e o silêncio do poema, que é uma agonia, uma busca, uma vontade de reestabelecimento da existência do Pai que supere o fim da sua vida.

‘Pus ao pé de uma árvore, / perto do mar’ em uma atitude de delicada cortesia e carinho. A matéria são os vestígios que embora não possua mais um espírito que o ânime, afirmam a passagem do pai pela terra.

As areias, os alagadiços, o rio que se misturam ao corpo, formando outra geologia, quer dizer outra composição, trazem o mesmo sentimento de depositar o corpo abaixo da terra, entregue as leis da natureza que o decompõe e passa a ser parte da composição daquele lugar.

Voltar ao poema após a experiência de perder meu pai me fez vivenciar a delicadeza tal qual eu quis afirmar no estudo. Ela agindo não como um fator objetivo de estabelecer interpretações, mas atuando como uma sombra que se revela a partir de experiências íntimas. Nesse espaço único, que habito agora e não mais o habitarei da mesma forma em outro momento, teço ligações com o poema a partir do meu olhar e da minha presença corporal, de sangue, memórias e carne.

Amanhã, retornando à leitura do poema, outros sentimentos podem me acometer, outras palavras específicas podem romper a barreira da superficialidade, de uma forma ou outra, o que está a atuar nessa experiência são os vestígios, os elos que tecemos, o sentimento de pano de fundo, a ausência, o silêncio, os desvios de interpretação dos versos, as aberturas possíveis, a descrição, os detalhes.

Assim como tantas outras leituras literárias nos marcam ao longo da vida, esse poema certamente, sempre que relido conduzira minha memória para esse momento tão delicado, doloroso e significativo. Ele me marcou a partir dessa experiência do luto, e marcando-me ajudou-me a compreender o momento e a reordenar os fatos.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Alexandre de Melo. **Orides Fontela**: A poética do retorno. Revista eletrônica Darandina – Programa de Pós Graduação em Letras / UFJF- v. 2, n. 2, p.1-12.
- ANDRADE, Carlos Drummond de, 1902-1987. **Antologia Poética**. Org. pelo autor. — 1ª ed. — São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ANDRADE, Oswald de, 1890-1954). **Obras completas [por] Oswald de Andrade**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Arte poética I**. Publicada originalmente em 1962. Disponível em: <http://purl.pt/19841/1/galeria/artes-poeticas/arte-poetica-i1.html>. Acesso em 01 de fevereiro de 2022.
- ARRIGUCCI JR., Davi (2005). **Na trama dos fios, tessituras poéticas** (depoimento a Cleri Aparecida Biotto Bucioli e Laura Beatriz Fonseca de Almeida). Jandira, Juiz de Fora, n. 2.
- BARROS, Manoel de, 1916-2014. **Menino do mato**. 1ª ed. — Rio de Janeiro: objetiva, 2015.
- BARTHES, Roland (1915-1980). “A delicadeza” in **O neutro**: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978. São Paulo, Martins Fontes, 2003, p.65-80.
- BORGES, Contador. **A surpresa do ser**. Cult 28,38-40, 1999. [https://doi.org/10.1016/S0160-9963\(01\)80015-7](https://doi.org/10.1016/S0160-9963(01)80015-7)
- BUCIOLI, C. A. B. “Orides Fontela: destecer/ retecer, artifícios de uma poética”. In: **Análise literária**: tendências contemporâneas. Cleudemar Alves Fernandes, João Bosco Cabral dos Santos. (Org.),2003.
- BUCIOLI, Cleri Aparecida Biotto (2003). **Entretecer e tramar uma teia poética**: a poesia de Orides Fontela. São Paulo: Anablume; Fapesp.
- CALVINO, Italo. **Seis Propostas para o Próximo Milênio**: Lições Americanas. Trad.: Ivo Cardoso. São Paulo: Companhia das letras, 1990
- CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios**. São Paulo, Editora perspectiva, 1969.
- CANÇADO, José Maria (1996). **A eutanásia da biografia**. Folha de S. Paulo, São Paulo, Caderno Mais, p. 12,12 maio.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. Vários escritos. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- CARVALHO, Ricardo Souza de. **Albas e antilogias da poesia brasileira contemporânea**: um ensaio sobre Orides Fontela e Sebastião Uchoa Leite. Teresa, revista de Literatura Brasileira

[10/11]; São Paulo, p. 192-201, 2010. <https://doi.org/10.11606/issn.2447-8997.teresa.2010.116858>

CASTRO, Gustavo de. **O enigma Orides**. São Paulo- SP. Editora Hedra LTDA, 2015.

CHAUI, Marilena. “Orides e a filosofia”. *In Dossiê Orides Fontela*. Cult 255, 37- 42, 2020.

Colóquio Orides Fontela: 50 anos de Transposição - Mesa 4 (18.10.2019) Acesso em: 17/03/2021. Disponível em: <https://youtu.be/AdIo9WHKXLQ>

COSTA, Alexandre Rodrigues da. **A construção do silêncio: um estudo da obra poética de Orides Fontela**. (Dissertação Mestrado em Letras). Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, 2001.

COSTA, Erick Gontijo. **Poema do pensamento: as “Artes poéticas” de Sophia de Mello Breyner Andresen**. Revista do CESP, Belo Horizonte, v. 38, n. 60, p. 25-41, 2018. <https://doi.org/10.17851/2359-0076.38.60.25-41>

FELIZARDO, Alexandre Bonafim. **Orides Fontela: A palavra entre o ser e o nada**. Revista Polidisciplinar Eletrônica da Faculdade de Guairacá, v. 1 (Jul. 2009), p. 129-142, 2009.

Fontela, Orides (1940-1998). **Poesia completa/ Orides Fontela**. Org. Luís Dolhnikoff. São Paulo: Hedra, 2015.

MATOS, Nathan. **Orides Fontela- toda palavra é crueldade**. Belo Horizonte, MG. Moinhos, 2019.

GUEDES, Alexandra de Oliveira. “A poesia etérea de Orides Fontela: o pássaro como símbolo de ascensão”. *In: Recortes Críticos: leituras e leitores*. CUNHA, Betina Ribeiro Rodrigues da, FERREIRA, Josye Gonçalves (org) . — Rio de Janeiro: Bonecker, 2020.

Bachelard, Gaston, 1884-1962. **A água e os sonhos : ensaio sobre a imaginação da matéria**; [tradução Antônio de PáduaDanesi]. - São Paulo : Martins Fontes, 1997. - (ColeçãoTópicos).

LAVELLE, Patrícia. “O que o tempo transmite e subverte: heranças de Orides em seus 80 anos.” *In Dossiê Orides Fontela*. Cult 255, 24-27, 2020.

LIMA, Maria José Batista de.. **Orides Fontela: aspectos da fortuna crítica**. (Dissertação Mestrado em Letras). Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, UFMS, 2010.

LISBOA, Henriqueta, 1903-1985. **Luz da lua: antologia poética de Henriqueta Lisboa**. QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de (org.). — 1ª ed. — São Paulo: Uno Educação, 2009.

LOPES, Denilson. **Figuras e gestos da delicadeza**. Revista de estudios literarios latino-americanos. Nº 1. Ano 1. Universidad Nacional de Tres de Febrero, 161-171, 2014.

LOPES, Silvina Rodrigues. “A literatura como experiência, A poesia, memória excessiva”. *In: Literatura, defesa do atrito*. Lisboa: Vendaval, 2003.

MARQUES, Ivan (2000). **Orides**: a um passo do pássaro (documentário). São Paulo: TV Cultura, 26 maio 2000. Disponível em: <https://youtu.be/19XbX8JTMXI>. Acesso em: 17/03/2021.

MARQUES, Ivan. “Aristocrata Selvagem”. *In Dossiê Orides Fontela*. Cult 255, 28-30, 2020.

MARQUES, Ivan. **Escuríssima água**. Cult 28, 41-44, 1999.

MASSI, Augusto (1986). **Uma obra feita em espiral**. Folha de S. Paulo, São Paulo, Caderno Ilustrada, p. 61, 9 ago.

MATOS, Olgária. “O breviário do ser”. *In Dossiê Orides Fontela*. Cult 255, 32-34, 2020.

MELLO, Marcelo Reis de. **Morto no colo da criança**: princípio de delicadeza, luto e a poesia de Eucanaã Ferraz. Revista Lument et Virtus, Vol VI, Nº 14, 119-131, dez/2015.

MURRAY, Roseana. **Manual da delicadeza de A a Z**. Ilustrações de Elvira Vigna. — São Paulo: FTD, 2001. — (Coleção falas poética).

OSAKABE, Haqira. **O corpo da poesia**: notas para uma fenomenologia da poesia, segundo Orides Fontela. Remate de Males, v. 22, n.22, p. 97-109, 2002. <https://doi.org/10.20396/remate.v22i2.8636161>

SIMIONATO, Aparecido Carlos. **Corpo silencioso**: o vazio na poesia de Orides Fontela. (Dissertação Mestrado em Estudos de Linguagens). Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, UFMS, 2012.

SOTTILLI, Tiago Andrea. **A palavra é densa e nos fere**: trabalho e arte na poesia de Orides Fontela. (Dissertação Mestrado em Literatura). Universidade de Brasília, UnB, 2014.

SOUSA, Cruz e, 1861-1898. **Obra completa**: poesia. JUNKES, Lauro (org.). Jaraguá do Sul: 2008. V.1 (612 p.)

STAUT, Alexandre. “As várias faces de Orides Fontela” (entrevista com o jornalista e escritor Gustavo de Castro). *In SP Review*, 17 janeiro de 2016. Disponível no [link](#). (acesso em 13/01/2022).

VILAÇA, Alcides. **Símbolo e acontecimento na poesia de Orides Fontela**. Novos estudos CEBRAP, São Paulo, n. 34, 1-11, 1992.

VILLAÇA, Alcides (1996). **O silêncio de Orides**. Folha de S. Paulo, São Paulo, Jornal de Resenhas, p. 7, 12 jul.

ZUMTHOR, Paul (1915-1995). **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 1º ed. Cosac Naify Portátil, São Paulo, 2014.

