

# INFLLEXÃO NA POÉTICA DE ORIDES FONTELA

INFLECTION IN ORIDES FONTELA'S POETICS

Wanderley Corino NUNES FILHO<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente estudo tem como objetivo analisar a inflexão na escrita de Orides Fontela que compreende os dois últimos livros de poemas inéditos, a saber, *Rosácea*, publicado em 1986 pela editora Roswitha Kempf, e *Teia*, publicado pela Geração Editorial em 1996. A escolha destes títulos justifica-se por duas premissas: a escassez de fortuna crítica que privilegie estas obras específicas da poeta, além da discordância da afirmação de que os livros seguintes à obra de estreia – *Transposição* – seriam de menor valor, conforme tem sido sinalizado por algumas leituras. Notamos que, de forma recorrente, os poemas de *Rosácea* e *Teia* remetem a um sujeito em trânsito. Paralelamente, observaremos o requinte no uso depurado das imagens que parecem suscitar uma apologia a questões metafísicas. A depuração da poética oridiana exige uma leitura cautelosa, dado o rigor estético com o qual as imagens são construídas. Destarte, é imperativo um novo exame acerca da constituição da obra de Orides a fim de compreender a sua heterogeneidade.

**Palavras-chave:** Poesia brasileira; Poesia contemporânea; Orides Fontela; Rosácea; Teia.

**Abstract:** This essay aims to analyze the inflection in Orides Fontela's poetics that comprehends her two last books, namely, *Rosácea* and *Teia*, published in 1986 and 1996 respectively. The choice of those titles is justified by two premises: the scarcity of critical fortune that contemplates those specific titles and the discordance that books published after the debut title – *Transposição* - are weaker. We notice that the poems from *Rosácea* and *Teia* show a recurrent image of a subject in transit. At the same time, we shall observe the exquisite use of refined images that would indicate an apology to metaphysic questions. Such depuration must be cautiously observed due to the aesthetic rigor in which they are constructed upon. Thus, it is mandatory a new exam around Orides Fontela's work in order to understand its heterogeneity.

**Keywords:** Brazilian poetry; Contemporary poetry; Orides Fontela; Rosácea; Teia.

Quando nos debruçamos sobre a obra de determinado autor, é comum haver a tentativa de elaborar linhas gerais que possam categorizar sua produção literária, visto que parece haver uma espécie de ganho em termos de economia descritiva. Esse tentador procedimento, ao buscar a identidade de uma obra, acaba, por vezes, simplificando-a, já que é intrínseco à seleção, de qualquer ordem, um movimento de recusa. Sendo assim, ao estabelecer parâmetros que visam delinear uma produção literária – sejam eles estéticos ou temáticos –, é inevitável que aspectos divergentes fiquem à margem de uma análise. Simplista seria crer, no entanto, que uma obra possa ser erigida sobre parâmetros cartesianos e impermeáveis de influências externas, tais como público leitor,

---

<sup>1</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Universidade Estadual de São Paulo (USP). Endereço eletrônico: [wanderley\\_corino@hotmail.com](mailto:wanderley_corino@hotmail.com). Agência de fomento: CAPES.

crítica literária e, mais importante, o tempo histórico. Ao atribuir este pensamento ordenado e hermético a um percurso literário, seríamos forçados a crer na existência de um sistema caracterizado por linearidade e isento de contradições.

Orides Fontela, poeta brasileira que teve seus livros publicados entre 1969 e 1996 foi também ex-aluna do curso de filosofia da Universidade de São Paulo e faleceu no ano de 1998. Embora muitos críticos tenham se debruçado sobre sua obra, vale, no entanto, mencionar que tal fortuna crítica não contempla toda produção. A poeta tem sido continuamente ovacionada por títulos específicos de sua obra, a exemplo de *Transposição* (1969) e *Alba* (1983). *Transposição*, coletânea que inaugura sua produção literária, é invariavelmente encarada como dotada das assim chamadas características de uma "escritura poética oridiana". Davi Arrigucci Jr. afirma ser "o livro mais forte que ela escreveu" (2005, p. 116). No caso de *Alba*, este livro recebeu o prêmio Jabuti de poesia no ano de 1983, o que proporcionou uma maior visibilidade a Orides. Nas palavras de Augusto Massi (2005), este terceiro título seria uma "reatualização de *Transposição*", indicando simultaneamente o fim e o início de ciclos. Já Alcides Villaça enxerga a depuração formal e o questionamento sobre o destino como pilares da poética oridiana, concluindo que ela "seria metafísica não fosse tão poética, que seria abstrata não se fundasse num sistema simbólico tão expressivo" (VILLAÇA, 2015, p. 295).

Certas leituras privilegiam o momento inaugural da obra de Orides Fontela; Arrigucci Jr., sendo um dos primeiros a travar contato com a poeta e incentivá-la na publicação de seus poemas, comenta que no primeiro caderno de poemas ao qual teve acesso, a poesia "estava composta já em essência" (2005, p. 114), em oposição à escrita mais tardia, visto que com o tempo a "sua poesia foi abstraído e perdeu os conteúdos vitais". Os poemas arrolados em *Teia*, por exemplo, ilustrariam o enfraquecimento de sua poética, dado o uso repetitivo de fórmulas feitas. No entanto, há em certos momentos de *Rosácea* – quarto livro da poeta – um fôlego distinto, visto que parece trazer muito mais do que a mera rerepresentação de recursos poéticos de outrora.

Assim sendo, o presente estudo tem como objetivo analisar a inflexão na escrita de Orides Fontela que compreende os dois últimos livros de inéditos, a saber, *Rosácea*, publicado em 1986 pela editora Roswitha Kempf, e *Teia*, publicado pela Geração Editorial em 1996. A escolha destes títulos justifica-se por duas premissas: a escassez de fortuna crítica que privilegie estas obras específicas da poeta, além da discordância da afirmação de que os livros seguintes à obra de estreia – *Transposição* – seriam de menor valor, conforme tem sido sinalizado por algumas leituras. Ademais, lançaremos mão de uma visão panorâmica a fim de compreender as relações que o momento de guinada estabelece com os títulos anteriores, seja no domínio dos temas ou da estética. Evitaremos, em um primeiro momento, o uso de palavras como amadurecimento ou evolução,

com o intuito de tentar estabelecer um contato mais cauteloso com a obra oridiana. Destarte, é imperativo um novo exame acerca da constituição da obra de Orides a fim de compreender a sua heterogeneidade.

Lançado cerca de dezessete anos após a obra inaugural, *Rosácea* traz um panorama da produção poética de Orides Fontela. Por meio da organização interna em cinco blocos, delineiam-se os contornos de procedimentos poéticos de caráter múltiplo. O livro parece indicar uma espécie de gradação, uma vez que incorpora versos de uma produção atual ao lado de poemas de uma versão prototípica de *Rosácea*, escrita em meados de 1965. Nesse sentido, destacamos o comentário de Orides sobre essa obra, tida como uma "bagunça organizada" (1991, p. 257), o que em outras palavras resume-se a uma espécie de historiografia da poética oridiana, uma vez que esta compilação expõe o constante processo de reelaboração que permeia sua escrita. Assim sendo, os poemas agrupados no bloco *Novos* parecem partilhar de uma mesma afiliação estético-temática dos poemas apresentados no livro *Teia*.

*In memoriam de meus pais*: a primeira fala de *Rosácea* vem carregada de uma forte identificação biográfica, algo que se configura, nas palavras de Alcides Villaça, como uma "atitude nova" (2015, p. 305). Se lermos essa dedicatória em diálogo com a epígrafe que a segue, podemos pensar que ela aponta para a construção de um novo tópico: o dado concreto. Vale também mencionar que a epígrafe abaixo reproduzida é aproveitada do fragmento 124 de Heráclito:

Coisas varridas e  
ao acaso  
mescladas  
— o mais belo universo.

Nota-se uma dicção irônica ao tomar o fragmento de Heráclito como marco zero, gesto que poderia passar despercebido em um primeiro momento, pois poderíamos muito bem acreditar na organização mal enfeitada dos poemas, conforme a epígrafe tenta indicar. Mas, ao lê-la com mais atenção, notamos o anúncio de um consciente olhar sobre as coisas. O caos aparece não como um cenário ao qual o sujeito mostra-se alheio; há de fato a demonstração de uma desordem ambicionada, visto que a bagunça organizada de Orides parece aludir ao momento de mudança. Assim, o quarto título da obra oridiana seria então tal como uma ponte mediadora entre a busca pelo real sublime e o real concreto.

Não obstante, a autorrevisão crítica se faz presente também nesse gesto irônico, já que o fragmento de Heráclito utilizado como epígrafe é um *koan*, gênero textual capaz de enunciar contradições que vão de encontro ao senso comum. Podemos então questionar se essa tensão corrosiva não se desdobraria numa crítica sobre a visão adotada por boa parte da crítica literária

que tendia ao elogio restrito do sublime em sua obra. De fato houve na poética oridiana o esforço de abstração, mas este nunca deixou de passar pelo filtro da experiência cotidiana. Embora a dimensão pessoal tenha sido aparentemente recalcada, seria inapropriado, na nossa condição de leitores críticos, fazer tabula rasa sobre a expressiva corrente subterrânea. Ignorar o chão sobre o qual se assenta a produção dessa poeta é deixar de ver que a lucidez manifesta-se não somente através do superexaltado inefável, mas também pela perversão do lugar-comum: “o mais belo universo” busca fotografar uma imagem de totalidade e de variedade mesclada sem pudor.

Um dos traços que salta aos olhos na escrita de Orides Fontela é o forte interesse em trazer frases clichês para dentro de seus poemas. Uma vez que tais afirmações são incorporadas ao verso oridiano, parece-nos haver uma inversão dos sinais dos termos. É na esteira desse pensamento que o poema “Errância”, de *Rosácea*, propõe uma espécie de remontagem semântica de ditos populares. Em primeiro lugar, vemos que a máxima *quem procura, acha* propõe, assim como um labirinto, uma recompensa em seu fim. Similarmente, a sabedoria popular também nos diz que *errar é humano*; logo, qualquer espécie de desvio de rota torna-se justificável, como indica o silogismo *o fim justifica os meios*. Todavia, o poema parece brincar com tais lugares-comuns, invertendo seus significados. Desse modo, o poema valida que o aprendizado se dá a partir das próprias falhas, sendo ele inerente à condição humana. A inversão de valores também se opera na medida em que enfatiza o percurso de busca em detrimento à finalidade, oferecendo assim uma alternativa a qualquer sentimento de culpa que possa surgir: *erro: margem / de liberdade*.

#### ERRÂNCIA

Só porque  
erro  
encontro  
o que não se  
procura

só porque  
erro  
invento  
o labirinto

a busca  
a coisa  
a causa da  
procura

só porque  
erro  
acerto: me  
construo

Margem de

erro: margem  
de liberdade.

Paralelamente, merece destaque o uso dos verbos na primeira pessoa do singular – *erro*, *encontro*, *invento*, *acerto* e *construo* – visto que esse gesto demonstra o interesse em buscar uma identidade. Todavia, vale comentar que esse esforço é antes um desejo de autonomia através da diferença – e, por que não, através do questionável erro – do que a reafirmação do assim chamado acerto. Logo, parece não haver uma disposição em tornar-se idêntica ao momento de outrora. Os verbos destacados também indicam uma sucessão gradativa das ações, das quais o caos e a ordem são os extremos de um mesmo processo. Fica evidente a tentativa de Orides de caracterizar essa multiplicidade como uma qualidade inerente ao mais belo universo aludido no prefácio.

E mais: é possível notar como tais ações aludem ao rigor crítico da lírica oridiana, visto que um novo percurso só se constrói graças à agência desse sujeito. A aguda consciência que perpassa o poema amplia, por assim dizer, o campo semântico referente à errância, evidenciando a autonomia de um sujeito que caminha rumo ao real concreto. Vemos que das quatro ocorrências do vocábulo *erro* no poema, as três primeiras são flexões do verbo *errar*, tendo por sinônimo a ação de *vaguear*. O trocadilho configura-se como um gesto de recusa à possibilidade de ascensão comum à poesia sublimada, herança de uma tradição da lírica romântica. O que ouvimos de fato em “Errância” é a voz que quer ser reconhecida pela sua personalidade andarilha.

Também incluso em *Rosácea*, “Viagem” lida evidentemente com a mesma matéria apresentada em “Errância”: ambos os poemas trabalham com a questão do deslocamento, enfatizando o momento do traslado em detrimento do local de chegada.

#### VIAGEM

Viajar  
mas não  
para

viajar  
mas sem  
onde

sem rota sem ciclo sem círculo  
sem finalidade possível.

Viajar  
e nem sequer sonhar-se  
esta viagem.

*A priori*, a ausência de expectativa sobre o que está por vir ressalta um caráter retroativo, visto que essa viagem não promete destino algum, como vemos no verso *viajar / mas / sem onde*.

Nesse sentido, um sujeito *sem rota* endossa o percurso sem saída, culminando na ideia de uma dicção aparentemente estagnada. A rota de escape parece ser então a necessidade de uma errância, aludida na estrofe *viajar / mas não / para*.

O início do poema apresenta uma tendência ao corte vertical dos versos, privilegiando uma feição resignada – e até rabugenta – legível nas duas primeiras estrofes. Ao introduzir a irregularidade de um verso mais longo na estrofe seguinte, propõe-se a leitura de *rota* em paralelo a *ciclo* e *círculo*. A já mencionada viagem do real abstrato para o real concreto pressupõe que a poeta, além de evitar um circuito fechado, faz pilhéria quanto à falta de serventia de uma poesia *sem finalidade possível*. E mais: a afirmativa de que o dado cotidiano é o que lhe interessa vem a ser reiterada através da veemente recusa da idealização do transcendente - *viajar / e nem sequer sonhar / esta viagem*. Logo, a *necessidade do ilógico*<sup>2</sup> apresenta-se, de maneira lúdica, no par “Errância” e “Viagem”, já que promove o desmonte do senso comum por meio da dicção irônica.

De maneira exemplar, o poema “Coruja”, de Rosácea, ilustra a desconfiança que a poeta nutre pela transcendência.

CORUJA  
 Voo onde ninguém mais – vivo em luz  
 mínima  
 ouço o mínimo arfar – farejo o  
 sangue

e capturo  
 a presa  
 em pleno escuro.

Em um primeiro momento, é evidente o comedimento vocabular, tendência que se acentua na fase mais tardia da obra oridiana. Essa economia, que pode ser lida como uma busca pelo primordial se torna legítima na medida em que insere lacunas no texto e “nos obriga a ouvir o silêncio”. Dois outros aspectos merecem atenção nessa análise, pois, aliados aos buracos no texto, eles acentuam a preocupação em chegar ao cerne da palavra.

Primeiramente, vale destacar que os versos que abrem e fecham o poema constroem uma moldura temático-estrutural pautada pela escuridão – “luz mínima” e “pleno escuro” -, que cria uma espécie de labirinto, propício ao ardid da coruja. Nesse sentido, nota-se o uso insistente dos

---

<sup>2</sup> Tomo emprestado o termo de Friedrich Nietzsche (2005, p.37): “Entre as coisas que podem levar um pensador ao desespero está o conhecimento de que o ilógico é necessário aos homens e que do ilógico nasce muita coisa boa. Ele se acha tão firmemente alojado nas paixões, na linguagem, na arte, na religião, em tudo o que empresta valor à vida, que não podemos extrair-lo sem danificar irremediavelmente essas belas coisas. Apenas os homens muito ingênuos podem acreditar que a natureza humana pode ser transformada numa natureza puramente lógica; mas, se houvesse graus de aproximação a essa meta, o que não se haveria de perder nesse caminho! Mesmo o homem mais racional precisa, de tempo em tempo, novamente da natureza, isto é, de sua *ilógica relação fundamental com todas as coisas*”.

qualificativos pertencentes ao plano da concisão. A luz e a respiração em estado mínimo caracterizam simultaneamente o espaço e a ação do animal que intitula o poema, enfatizando a máxima atenção dispensada em meio ao breu. Os travessões são também significativos, pois exigem uma suspensão de leitura, tal qual o distanciamento que a disposição gráfica dos versos no branco da folha também propõe.

A busca pela “luz mínima” e a atenção ao “mínimo arfar” também são indicativos de uma produção poética obcecada pelo que há de mais medular à natureza humana: o “sangue” alude então a uma materialidade camuflada – “a presa/em pleno escuro”.

Como vimos anteriormente, as figuras de linguagem sonoras, tais como assonância e aliteração, são recursos líricos de grande importância na poesia de Orides. Na primeira estrofe de “Coruja” nota-se que vogais /o/ e /u/ são acomodadas umas próximas das outras, de maneira a provocar uma sensação de flutuação, como vemos nos trechos “Voo onde” e “ouço o”. Nos três versos da segunda estrofe, o uso do fonema /p/ presente em sílabas tônicas, está sempre associado com outras consoantes, a saber /t/, /r/ e /l/, provocando uma sonoridade que remete ao ataque brusco da ave contra a presa.

Observando mais detidamente, vemos que boa parte destes verbos está relacionada a elementos sensoriais - “ouço” (audição), “farejo” (olfato) e “capturo” (tato). Há ainda outro sentido contemplado, a saber, “luz” e “escuro”: visão. Interessante notar que estes dois termos não estejam ligados ao ato de enxergar no poema. Tal como a coruja, que possui visão debilitada, o sujeito poético lança mão do aguçamento dos demais sentidos para se orientar.

Muito embora o uso da metáfora da coruja ainda inspire um grau de elevação, se faz necessário observar que a imagem trabalha com conceitos que em nada se aproximam de um ideal de transcendência. É notória a busca por uma concreção, já que os dados sensoriais são colocados em paralelo à experimentação poética. Em diversas entrevistas, Orides usa “Coruja” como ilustração de um poema que executa com perfeição a busca por uma “poética concreta”.

Outros dois poemas dessa nova fase da poética oridiana parecem experimentar a introdução tangencial da questão social como instrumento de fuga do sublime. Também em *Rosávea*, “Lembretes” lança mão de anáforas para introduzir as três estrofes do poema. Vale comentar que tal recurso é uma constante na obra oridiana. Ao usá-lo associado à economia dos versos – outra tendência que se acentua progressivamente em sua produção – prevalece no poema uma locução obsessiva.

#### LEMBRETES

É importante acordar  
a tempo

é importante penetrar  
o tempo

é importante vigiar  
o desabrochar do destino.

O tom de prudência desse poema enfatiza o que de fato importa: o real concreto. Assim sendo, o repouso e a transcendência não apresentam finalidade alguma: os verbos utilizados – acordar, penetrar e vigiar - exortam a necessidade de tomada de consciência, de ir a fundo na investigação atenta e cautelosa de categorias aparentemente neutras como tempo e destino. De maneira semelhante, o uso reiterado dessas imagens do repertório oridiano reforça a postura obstinada e desconfiada de um sujeito comprometido com a vigília, característica ressaltada em “Coruja”.

Tais conceitos abstratos são olhados de esguelha, visto que na poética de Orides Fontela a relação entre desigualdade social e hegemonia cultural vai se confirmando. Os versos de “Lembretes” chamam a atenção, numa espécie de alerta, para o risco ingênuo que reside na crença da fatalidade do destino. Se aceitar que as coisas são do jeito que são, faz-se tabula rasa do lastro histórico que afeta nossa realidade.

A forma concisa desse poema, além de remeter à brevidade condizente ao gênero textual aludido em seu título, remete à busca pela economia, uma ânsia em chegar ao miolo da realidade. Numa poética em que se lida com a matéria bruta, não cabe qualquer ambição de transcendência. É na esteira desse pensamento que parece haver em “Lembretes” um convite à tomada de consciência de classe, como se ele fosse em si um fator decisivo para o desmantelamento de uma suposta fatalidade da vida. Logo, ao dizer-nos que “é importante vigiar / o desabrochar do destino”, a autoconsciência do poema manifesta-se através da desconfiança quanto ao caráter histórico que o termo destino carrega, visto que dialoga com os ditames da hegemonia cultural. Assim sendo, a leitura proposta pelo poema “Pirâmide”, de *Rosácea*, mexe de forma mais contundente nas articulações de poder na esfera da hegemonia cultural burguesa. Vemos que o referido tema é apresentado por meio da metáfora da pirâmide social de modo a introduzir, sem peias, a relação opressora entre base e topo piramidal. Vale comentar que, embora haja um apagamento identitário dessa base, o arranjo dos versos frisa a violência presente na relação de submissão.

#### PIRÂMIDE

Ei-la  
dor de milhares força  
de humanidade



anônima

(do faraó  
nem cinzas).

Todavia, uma espécie de inversão se dá pelo modo como ambos os extremos sociais são dispostos no poema. Uma massa amorfa – a “humanidade/anônima” – aparece em primeiro plano, enquanto que a representação soberana do faraó está situada nos últimos versos. Tal geografia não parece despropositada, ainda mais se atentarmos à interjeição que chama a atenção para o sofrimento dos oprimidos – “ei-la” – ao passo que a figura faraônica apresenta-se em meio a parênteses. A disposição dessas imagens no poema gera mudanças na estrutura da pirâmide. Mas o que de fato representa esse movimento? O desmonte do senso comum proposto no poema parece se confirmar como parte da dicção irônica adotada por Orides. Se concentrarmos nossa atenção no verso que abre o poema, podemos pensar que, a priori, há uma qualidade exortativa na voz do eu-poemático que referenda a crítica contra as relações entre classes sociais. Todavia, tal evocação carrega um inegável tom de renúncia contra os ditames da hegemonia burguesa.

É na esteira desse pensamento que *Rosácea* parece se confirmar como o ponto de inflexão da poética oridiana, ainda mais se lançarmos nosso olhar para a obra posterior. Há em *Teia* o indicativo bem mais agudo desse novo momento de enunciação. Os versos de “Axiomas”, presentes em *Teia*, elaboram, de maneira austera, uma lição próxima das que temos analisado até então. O poema se estrutura de modo a contestar verdades absolutas.

#### AXIOMAS

Sempre é melhor  
saber  
que não saber.

Sempre é melhor  
sofrer  
que não sofrer.

Sempre é melhor  
desfazer  
que tecer.

Muito embora o poema apresente uma regularidade na construção de suas estrofes, cada uma contendo três versos, vale apontar que a disposição gráfica dos versos promove uma quebra a partir do terceiro verso. Tal gesto, como veremos adiante, indica possivelmente sujeito em trânsito, como se ele tentasse dar um passo além.

Vemos que a formulação conceitual do poema descortina o sujeito que persiste na busca da concretude do real. Tal como no poema “Ditado”, nota-se uma um sujeito - um “eu” de certa

forma implícito - que partilha da sua lição com um “tu”. O aprendizado é claramente um convite à lucidez, pois a tomada de consciência é arma que nos permite “não sofrer”. Em tempo: o sujeito não promete a extinção do sofrimento; porém, nos dá condições de desconfiar e de destruir certas epistemologias. Há nisto um gesto de autoridade, uma vez que o sujeito passa a desconstruir os axiomas em vez de meramente reproduzi-los. Para Eduino José de Macedo Orione, cada estrofe constitui na verdade um “anti-axioma”<sup>3</sup>, na medida em que eles partem da prerrogativa de que são opiniões que exaltam o questionamento crítico em face da realidade dada.

Em todo caso, há no poema um desdém pela alienação confortante, cuja saída é se submeter à “difícil prova”<sup>4</sup> da lucidez. Muito embora os poemas de Teia sejam mais crus e secos, a discussão crítica que propõem é uma retomada do projeto de produzir uma poética que se permite uma “margem de erro”. À época do lançamento desse livro, Alberto Pucheu<sup>5</sup> recolheu o depoimento de Orides Fontela no qual fala sobre sua relação com poesia, que começou cedo. Vemos como a consciência crítica já se mostrava na não aceitação resignada:

Pensar dói mesmo, faz cócegas, pode ser tão irreprimível como a curiosidade da aluninha. E de que adianta? Bem, o caso é que eu não engulia [sic], nem engulo, respostas já prontas, quero ir lá mesma, tentar.

Quanto ao recorrente elogio endereçado à capacidade que a poeta demonstra ao produzir uma poética depurada, cremos ser necessário fazer uma distinção quanto à múltipla possibilidade de interpretação que esse termo pode ter. Grande parte das leituras críticas tendem a enxergar a feição decantada de seus signos, o que permitiu que os versos oridianos fossem elevados ao patamar do sublime. Acontece que nem só de questões metafísicas se fez a sua produção. Como tentamos demonstrar, há uma aguda necessidade de voltar às costas ao transcendental.

Se insistirmos no genérico saber de que Rosácea é uma mescla dos poemas espalhados ao longo do tempo, ou que Teia é uma enfraquecida repetição de procedimentos já conhecidos, pouco estaríamos contribuindo para o debate crítico. Notamos que a obra abarca diversos procedimentos poéticos de modo a apontar uma nova direção. Assim sendo, estabelecer julgamento de valores que privilegia uma ou outra estética se configura numa tarefa imprudente. Podemos até pensar que em certo momento a obra oridiana pendeu para uma construção hermética, quase circular. Todavia, o estudo da poética oridiana nos permite afirmar com mais segurança que o percurso fora construído tendo como base a imagem espiralar: a simbologia mantém-se a mesma, mas a cada momento

<sup>3</sup> Cf. Eduino José de Macedo Orione, “Filosofia e poesia em Orides Fontela”. In: Fronteiraz, Revista Digital do Programa de Estudos dos Pós-Graduandos em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, n° 5, agosto de 2010, p. 180.

<sup>4</sup> Trecho de um soneto sem título, incluído em Rosácea, datado de 25/10/1963.

<sup>5</sup> Orides Fontela, “Sobre poesia e filosofia - um depoimento”. In: Alberto Pucheu (org.), Poesia (e) filosofia. Rio de Janeiro: 7 Letras, 1998.

difere o ponto de vista.

Assim, Rosácea seria então tal como uma ponte mediadora entre a busca pelo real sublime e o real concreto, analogia apontada pelo título da obra: o intermitente movimento da rosa dos ventos. Embora a dimensão pessoal tenha sido recalcada, seria inapropriado, na nossa condição de leitores críticos, fazer tabula rasa sobre o chão sobre o qual se assenta a produção oridiana. De fato, houve na poética oridiana o esforço de abstração como fuga do confessional, aspecto insistentemente declarado pela poeta em entrevistas<sup>6</sup>. Todavia, tal empenho não impede, necessariamente, que sua poética passe pelo filtro da experiência cotidiana. A lucidez presente nos poemas de Teia não deixa dúvidas: a ambicionada mudança estaria apenas no começo de seu curso, caso Orides não viesse a falecer tão cedo.

## Referências

- ARRIGUCCI JR., Davi. Na trama dos fios tessituras poéticas [depoimento a Cleri Aparecida Biotto Bucioli e Laura Beatriz Fonseca de Almeida]. In: *Jandira*, nº 2, Juiz de Fora, outono de 2005.
- CANDIDO, Antonio. Prefácio de *Alba*. SP: Roswitha Kempf, 1983.
- \_\_\_\_\_. Orelha de *Trevo* (1996-1988). SP: Duas Cidades, 1988.
- FONTELA, Orides. Sobre poesia e filosofia – um depoimento. In: PUCHEU, Alberto (org.). *Poesia (e) filosofia*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 1998.
- \_\_\_\_\_. Nas trilhas do trevo. In: MASSI, Augusto (Org.). *Artes e ofícios da poesia*. 1. ed. Porto Alegre/ São Paulo: Artes e Ofícios/ Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, 1991. v. 1.
- \_\_\_\_\_. *Poesia Reunida* [1969-1996]. Cosac Naify: Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.
- MASSI, Augusto. *Alba*. In: *Colóquio / Letras*, nº 76, Lisboa, Novembro de 1983.
- \_\_\_\_\_. Uma obra feita em espiral. In: *Folha de S. Paulo*. 9 de Agosto de 1986.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano*. São Paulo: Companhia das letras, 2005.
- ORIONE, Eduino José de Macedo. Filosofia e poesia em Orides Fontela. In: *Fronteiras*, Revista Digital do Programa de Estudos dos Pós-Graduandos em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, nº 5, agosto de 2010.
- VILLAÇA, Alcides. O espelho de Orides. In: *Folha de S. Paulo*. 9 de novembro de 1988.
- \_\_\_\_\_. Símbolo e acontecimento na poesia de Orides. In: *Estudos Avançados*, nº 29.85 (2015).

Chegou em: 02-02-2017

Aceito em: 10-03-2017

---

<sup>6</sup> Quando perguntada por Michel Riaudel (1998, p. 152) se a abstração era uma forma de se proteger, afirma Orides: “Muita revelação direta, eu não gosto de confessional nenhum... Um psiquiatra que eu consultei quando era mocinha estava decifrando tudo o que eu escrevia. E eu tentei evitar isso, não queria que me decifrassem tão fácil (risos). Uma coisa muito da vista, não, eu não sou desse tipo. Não sou confessional.”