

A poesia raciocinante e corporal de Orides Fontela

Orides Fontela's thinking and corporal poetry

Fábio Santana Pessanha 

Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

E-mail: fabiopessanha@id.uff.br

Resumo

A partir do livro *Poesia completa*, de Orides Fontela (2015), com organização e apresentação de Luís Dolhnikoff, e também da entrevista concedida pela poeta a Michel Riaudel, disponível em *Orides Fontela – toda palavra é crueldade* (2019), com organização de Nathan Matos, a presente discussão se baseará no questionamento pela instituição de uma possível corporeidade poético-filosófica em Orides Fontela. Essa hipótese se dá em função de trechos da entrevista concedida pela poeta ao citado Riaudel, quando Orides se referiu à sua escrita como “[...] uma poesia mais meditativa, mais raciocinante”. Daí, seria possível depreender que os poemas oridianos carregariam um forte enviesamento pela abordagem filosófica. Paralelamente, ao se considerar o termo corporeidade, este apresenta um aspecto movente, por se tratar de uma composição em que o sufixo “-dade” traz à palavra “corpo” a disposição para o ambíguo. Se fôssemos cogitar o significado estrito de tal sufixo – pelo qual se define a formação de substantivos abstratos, segundo o dicionário *Houaiss* –, seria plausível dizer que a corporeidade estaria no âmbito de uma abstração do corpo, como se tivesse esvaziado o aspecto material de algo que ocupa lugar no espaço e possui massa. Contudo, a preferência aqui é a de considerar a movência da corporeidade como edificação concreta, extrapolando sua materialidade ao estabelecer um espaço de trânsito singular. Propõe-se, portanto, a concretude dessa ação ambígua, respaldada nos poemas oridianos, ao se ponderar a instituição de uma pensatividade corporal ou, por que não, de uma corporeidade pensativa.

Palavras-chave

Poesia; Filosofia; Corporeidade.

Editoras-chefes
Anélia Montechiari Pietrani
Laíse Ribas Bastos
Maria Lucia Guimarães de Faria

Recebido: 28/11/2023

Aceito: 02/04/2024

Como citar:
PESSANHA, Fábio Santana.
A poesia raciocinante e corporal de Orides Fontela.
Revista Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea, v.15, n.30, e62132, 2023. doi:
<https://doi.org/10.35520/flbc.2023.v15n30e62132>

Abstract

Based on the book *Poesia completa*, by Orides Fontela (2015), organized and presented by Luís Dolhnikoff, and also on the interview given by the poet to Michel Riaudel, available in *Orides Fontela – toda palavra é crueldade* (2019), organized by Nathan Matos, this discussion is based on the questioning of a possible poetic-philosophical corporeality in Orides Fontela. This hypothesis is based on excerpts from the interview given by the poet to the aforementioned Riaudel, when Orides referred to her writing as “[...] a more meditative, more reasoning poetry”. It could therefore be inferred that Orides’ poems carry a strong philosophical bias. At the same time, by considering the term corporeity, it has a moving aspect, due to a composition in which the suffix “-ty” brings to the word “body” the disposition for the ambiguous. If we were to consider the strict meaning of this suffix – by which the formation of abstract nouns is defined, according to the *Houaiss* dictionary –, it would be plausible to say that corporeality would be within the scope of an abstraction of the body, as if it had emptied the material aspect of something that occupies a place in space and has mass. However, the preference here is to consider the movement of corporeality as a concrete construction, extrapolating its materiality by establishing a singular transit space. We therefore propose the concreteness of this ambiguous action, supported by the Oridian poems, by considering the institution of a bodily thoughtfulness or, why not, a thoughtful corporeality.

Keywords

Poetry; Philosophy; Corporeity.

Neste ensaio, a discussão se deu a partir de poemas presentes no livro *Poesia completa* (2015), cuja organização e apresentação são de Luís Dolhnikoff, e também da entrevista concedida pela poeta a Michel Riaudel, disponível em *Orides Fontela – toda palavra é crueldade* (2019), com organização de Nathan Matos, ressaltando que essa entrevista foi originalmente publicada em *Le conte et la ville: études de littérature portugaise et brésilienne*, em 1998, com organização de Anne-Marie Quint. Desse modo, aqui se desenvolverá um estudo desde a tensão entre poesia e filosofia na poética de Orides, amparado pela fenomenologia, ao se considerar a realização de uma poética pensativa e corporal, a exemplo do que menciona Jean-Luc Nancy: “Pensamento do corpo: o pensamento que o próprio corpo é, e o pensamento que queremos pensar acerca do corpo” (2000, p. 114).

Numa primeira leitura, o poema parece fazer uma descrição das ações da coruja. Mas os verbos que nele aparecem, conjugados em primeira pessoa, quebram essa perspectiva. Segundo penso, não se trataria apenas de uma voz poética que falaria no poema, e sim, nesse caso, da corporificação do poema na imagem da coruja ou mesmo da personificação da coruja pela voz de Orides, via poema, como se a poeta questionasse a teorização que defende o afastamento entre autor/autora e sua produção escrita.

Nos ritos cristãos, fala-se de transubstanciação quando pão e vinho se tornam corpo e sangue de Cristo. No presente contexto, pode-se considerar que ocorre o mesmo. Transubstanciam-se palavra e ideia quando a coruja passa a se realizar num determinado modo de existência, que não é necessariamente palpável, mas extremamente concreto. Afinal, se a palavra “concreto” significa aquilo que cresce conjuntamente, seria viável considerar que haveria nessa reunião a tensão entre o plausível e o inefável, mediante a concreção desse lugar ambíguo provocado pelo poema, no qual a coruja é tanto a referência à ave predatória de hábitos noturnos quanto a elaboração polifônica da existência oridiana. Daí, a probabilidade de haver nesse fato algo de inapreensível.

Na medida em que o poema se inicia em primeira pessoa, cria-se uma fronteira vocal, corporal. O poema falaria, a coruja falaria, a poeta – Orides – falaria, os leitores, as leitoras falariam, todos falariam em comunhão nessa corporeidade concretizada na existência da coruja pelo verbo, pelo eu do verbo. E é importante ressaltar que, nesta pesquisa, a corporeidade é compreendida enquanto fenômeno. Abre-se, portanto, o caminho para a seguinte averiguação: “E como é o fenômeno? O fenômeno é sendo outro” (Leão, 2006, p. 11).

Pela imagem da coruja, Fontela se diz. Transubstancia-se pessoa em poema numa incorporação possível pela linguagem. A “imagem com bastante concreção” que a poeta mencionou na citação acima tem a ver com essa dinâmica incorporante. Vale lembrar ainda que, aos 21 minutos e 54 segundos do documentário *A um passo do pássaro* (2000), de Ivan Marques, Davi Arrigucci Jr. comentou sobre o presente poema: “Aqui está Orides inteira”. Então, é sendo outra que Orides remanejava sua identidade pela corporeidade do poema e – por que não? – dela própria. Não só pensava o poema como se deixava pensar por ele, atendendo a uma triangulação com leitores e leitoras.

No texto “A imagem pensativa”, Jacques Rancière considerou a pensatividade como “um estado indeterminado entre o ativo e o passivo. [...] uma zona de indeterminação entre pensamento e não pensamento, entre atividade e passividade” (2012, p. 103). Daí, na presente pesquisa, optou-se pela compreensão de que seria por essa tensão que a poesia de Orides se apresentaria, num lugar “a caminho de”, que, aliás, é uma questão potente em sua poética, haja vista as epígrafes-poemas dos

livros *Transposição* (1969)¹ e *Alba* (1983), nas quais se encontra o termo “a um passo de”. Respectivamente, em *Transposição*:

A um passo de meu próprio espírito
A um passo impossível de Deus.
Atenta ao real: aqui.
Aqui aconteço.
(Fontela, 2015, p. 25)

E em *Alba*:

A um passo
do pássaro
res
piro.
(Fontela, 2015, p. 167)

Pela personificação transsubstanciada, a coruja é coletiva. Ela exerce a corporeidade presencial do dizer e assume metaforicamente a existência da poeta, tanto nos limites de um corpo (físico) quanto além de sua antropomorfização (fenomenológico). Assim, no poema, ao se dizer “Voo onde ninguém mais – vivo em luz / mínima”, assume-se a ambiguidade entre a configuração comum dos costumes da ave – quando esta voa silentemente por onde não há quem se pronuncie – e a extrapolação actante observada na ocupação de espaços um tanto inalcançáveis, sendo essa inalcançabilidade uma possível imagem para um estado limítrofe, fronteiro, cuja “quasidade” (lembrando do “a um passo de”) se evidencia como questão bastante importante.

O sentido aguçado de caça da coruja, presente nos versos “ouço o mínimo arfar – farejo o / sangue”, comparece enquanto assunção da *persona* atenta e um tanto irascível da poeta, como se lê no romance-reportagem *O enigma Orides*, de Gustavo de Castro:

A clareza da filosofia unida à cegueira da poesia, ou o contrário? A lucidez e a loucura unidas e reverberadas no símbolo da coruja – título do poema que Orides escreveu quando pensou em se matar. Estava outra vez desesperada, rabiscou os versos e jogou-os sob a porta do apartamento de Davi Arrigucci. O poema contém uma estética. É uma visão de longo alcance, voo que captura no escuro o mínimo vital (Castro, 2015, p. 67).

¹ Embora se tenha usado aqui o ano de publicação original, nas citações das epígrafes foi considerado o livro *Poesia completa* (2015), do qual se retiraram as passagens.

É interessante ressaltar que esse acontecimento parece uma extrapolação poética pela via da corporeidade: “capturar no escuro o mínimo vital”. Parte-se do pressuposto de que seria limitada a restrição ao enunciado comum das coisas. No caso, sabe-se que a coruja, embora seja uma caçadora noturna, não enxerga no escuro total. É preciso um lampejo de luminosidade, pelo menos alguma penumbra para que a ave consiga caçar. Porém, tanto na citação de Castro quanto no poema de Fontela, o escuro se dá plenamente, e é nessa escuridão que a coruja se realiza completamente. Por isso, vale lembrar aqui a seguinte passagem do poema: “e capturo / a presa / em pleno escuro”.

Ao se cogitar a corporeidade fenomenologicamente, os lugares se ambigüizam no corpo da coruja-ave, na coruja-Orides, no poema-coruja-Orides. Não se sabe qual corpo começa pelo tato das mãos. Entre a coruja-ave e a Orides-coruja não se conhece a dimensão corporal do sentido em que uma existe na outra. Ou ainda, mediante a concretude nascida com o poema, a razão é esvaziada de lógica, quando se refere a uma possível pessoa à beira do desespero. Agora, considerando essas proposições, onde isso tudo faz com que o poema se dê por uma poesia raciocinante?

Voltando à indeterminação que uma imagem pensativa desencadeia, segundo o já citado Rancière, considera-se interessante o caráter ambíguo de sua proposição, por suscitar algo que pode ser apontado como um tipo de antropomorfização do poema, hipótese que pode causar certa estranheza, por se tratar de um poema intitulado com referência a uma ave. Exatamente aí se coloca o fator de interesse, pois funciona como o registro iminente do “quase” que, embora não explicitado no poema – tal qual a expressão “a um passo” das epígrafes oridianas, presentes em duas obras da poeta paulista –, encena o sentido tensional necessário para aquilo que se pensa aqui ser sua movimentação questionante. Não por fazer uma indagação direta, e sim por fomentar o estado fronteiro, retesado, dada a imagem incorporada/incorporante da coruja na voz poética.

Então, o caráter pensativo, raciocinante, está implícito no que o poema desdobra em quem o lê. Saber que ele tenha sido escrito durante um momento difícil da poeta – embora seja uma informação que, talvez, ajude a construir um modo de percepção desassossegada de sua compreensão – não é suficiente para assumi-lo pensante. Considerando as hipóteses e as citações acima, o sentido raciocinante se dá em virtude do transe, do espaço inalcançável, de se considerar o “pleno escuro” como possibilidade para captura da presa. Isto é, pela ausência da visão (a qual pode ser aqui considerada como dimensão lógica) é que o poema se plenifica. Foi necessária a abstenção das formas visuais, das paisagens (“Voo onde ninguém mais”), do que fosse possível para conduzir à emboscada; foi preciso o desnudamento do palpável para a inteireza do poema; foi fundamental a voz ecoante no ritmo marcado pela aliteração (“capturo”, “presa”, “pleno”) para que o poema manifestasse o seu auge em nós.

Uma poesia viva

Em outro momento da entrevista concedida a Michel Riaudel, a poeta foi questionada a respeito da vivacidade de sua poesia, o quanto os poemas congregam as dinâmicas pensante e do engajamento com um aspecto mais concreto da realidade. Era uma época em que Fontela se encontrava desanimada com sua produção e com o andamento da divulgação de seu trabalho. Mesmo assim, reconhecendo esse caráter vívido em seus poemas, Riaudel perguntou: “voltando ao lado mais reflexivo de sua poesia, uma coisa que me toca muito é que ela ao mesmo tempo tem muita vida...” (Fontela, 2019, p. 59). E eis que a autora de *Helianto* respondeu:

Eu consegui uma coisa muito interessante, né? Uma linguagem muito abstrata em *Transposição* e aquilo estava vivo. Uma coisa que não foi fácil também não. Se me perguntar como aconteceu, não sei, pintou. (*Risos*). Simplesmente não sei. Eu era do tipo inspirada. Agora nem tanto, mas antigamente eu dependia bastante de inspiração mesmo. Então, no fundo, às vezes eu ficava perguntando: mas quem escreve? E achava que meu subconsciente, ou melhor, superconsciente, que eu não preciso acreditar no Freud, nem acredito, eu prefiro as musas ao inconsciente; eu só vi que ele sabia mais do que eu. Isso é muito estranho. Tinha sempre um fator quase exterior, um fator... Que na verdade a minha vida era outra, não tinha relação (Fontela, 2019, p. 59-60).

Por essa resposta, é possível estabelecer a compreensão de uma poética nascida pela via do espanto desde o seu primeiro livro, o já citado *Transposição*. Ou seja, como “dependia bastante de inspiração”, Orides ficava à mercê de ser tomada por algo que regesse sua escrita, a ponto de questionar sua própria autoria, mediante a percepção de um “fator quase exterior”. A dimensão do “quase” viabiliza o questionamento de uma poética vigente pela tensão, em que a iminência de um acontecimento solidificaria a propulsão de uma poesia pensante, que incorporasse a poeta. Portanto, é plausível se cogitar uma corporeidade do pensamento.

O devir seria uma constância, algo pelo qual se esperaria, deixando de lado inclusive a sujeição à autoria, como se o poema fosse uma operação dessa assunção espantosa. Faz sentido quando se leva em consideração o que alguns estudiosos da obra de Fontela argumentam sobre o pouco uso do “eu” em sua poesia. Patrícia Lavelle, por exemplo, comentou a respeito da frequência pela qual o sujeito é constantemente elidido da poética oridiana (Cf. Lavelle, 2019, p. 25), na interpretação que fez do poema “Kant (relido)”, presente em *Rosácea*.

Em relação à “superconsciência” apontada por Fontela, observa-se aí uma via de entendimento a partir do espanto enquanto questão fundamental à filosofia, de

forma geral, e que tem interferência direta em sua poesia. Então, a fim de expandir o diálogo, é interessante dar atenção ao que Alberto Pucheu, poeta e professor de Teoria Literária da UFRJ, comenta:

o espanto é o que vem antes (*próton*)² na poesia, o que, vindo no poema, eclodindo nele, está à frente, o que é primário na poesia e que o poema nos dá a perceber, o que, no poema, pode motivar seu e nossos movimentos, o melhor ponto de partida para o poema, o que, sem ele, o poema não é poema (2021, p. 63).

Pelo espanto, poesia e filosofia se reúnem. Ao se refletir sobre o que Orides Fontela comentou na citação da entrevista logo acima, lê-se que, se a poeta fosse indagada sobre a construção de *Transposição*, não saberia responder exatamente como fez para chegar à instituição do que chamou de uma linguagem abstrata, mas bastante viva, alegando ser uma manifestação das musas em sua escrita ou da inspiração ou ainda desse lugar inapreensível de si. Ela afirmou que a estrutura do livro “pintou”, vindo sem planejamento prévio, como se apenas recebesse essa ideia de algum lugar, ao qual atribuiu origem musal.

Mediante as constatações da poeta, é viável propor que a construção da poética corporal e pensante de seu referido livro não se restringiria ao âmbito material, e sim se observaria a relação com o estabelecimento de seu cerne, isto é, com a ambiência e relevância da linguagem na constituição tanto de um pensar quanto da realização poemática desse pensar, e que, tendo em vista também o excerto de Pucheu, o elo reunidor entre pensamento, poema, poesia, linguagem e corpo seria o espanto.

Estabelecida essa dinâmica espantográfica, para fazer jus ao termo cunhado pelo docente, propõe-se que a corporeidade na poética de Fontela comporia a movência de algo que está incessantemente se constituindo. Assim, não se trataria de um corpo orgânico, e sim da metáfora de algo que não para de se manifestar. Portanto, essa não cessação ratificaria tanto a proposição de Rancière – citada bem mais acima, relativa à indeterminação entre passividade e atividade na pensatividade – quanto o caráter fenomenológico da corporeidade. Se, no início deste texto, houve o amparo da citação de Nancy quanto à fenomenologia, agora tal percepção se expande a partir do que Martin Heidegger propõe nos Seminários de Zollikon, trazendo para a discussão a íntima relação do corpo com o tempo e com a ideia de presença: “o corpo toma parte de algum modo no fazer-presente” (2013, p. 144)³.

Tomar parte no fazer-presente restitui a temporalidade concreta do instante, situação que retoma as palavras de Fontela, cuja entrevista foi citada mais acima.

² Transliteração livre do grego.

³ Tradução livre do trecho “el cuerpo toma parte de algún modo en el hacer-presente”.

Contudo, parece haver um tensionamento entre a presente argumentação e a passagem mencionada pela poeta, uma vez que ela apontou a concretude em semelhança com o palpável como objetivo a ser alcançado por seus livros, portanto, aquilo que se oferece a olhos vistos, exatamente para evitar a tenacidade do pensamento filosófico. Mas, segundo o nosso encaminhamento, pareceu inevitável a opção pela percepção de cunho mais poético-filosófico dos poemas presentes nas obras posteriores a *Alba*, a despeito do trecho citado da entrevista, visto que os próprios poemas não deixam que seu ritmo baixe. Ou seja, apesar da intenção oridiana de aproximar os poemas dos leitores e leitoras, manteve-se a intensidade pensativa de sua poesia, mesmo nos últimos livros publicados. Percebe-se com isso o sentido proposto pela poeta, em que a concretude teria a ver com o seu entorno, sem, contudo, deixar de trazer o aspecto pensante em sua construção poemática. Como ilustração desse argumento, eis um poema de *Teia* (1996), último livro de Fontela publicado em vida:

EROS II

O amor não

vê

o amor não

ouve

o amor não

age

o amor

não.

(Fontela, 2015, p. 343)

O âmbito da corporeidade se estende para a compreensão do amor na concreção do corpo, o qual se apresenta tanto fisicamente desde sua negação – o que suscita novamente certo paradoxo – quanto no extramaterial, principalmente no que se refere à força pensante da criatividade. Tal fato se verifica no que Orides comentou com Riaudel na citada entrevista: “Na minha poesia o amor parece que é uma energia criativa. Imortalidade do instante, a minha ideia do amor que cabe na minha poesia é a de energia criativa. Não entendo nada de erótico” (Fontela, 2019, p. 68).

Por esse contexto, firma-se a experiência amorosa da realização poética, quando o eros do amor é posto em primeira instância, diferente de sua proposição como tema de relações afetivas entre pessoas. No poema acima, a intenção negativa aparece muito bem destacada pelos cortes dos versos, quando o “não” ocupa sempre a posição de ruptura nos dísticos. Como é comum na poesia oridiana, a estrutura poemática se mantém estável até certo ponto, numa composição rítmica quase regular, até que de repente (quase sempre nas finalizações dos poemas) pode se perceber um

abalo nessa estrutura. Paulo Henriques Britto chama essa característica de “simetria quebrada”, em função do protagonismo do *enjambement*, e comenta que “esse tipo de descompasso pode ser utilizado criativamente para gerar sentido. Um dos efeitos mais comuns é criar uma expectativa ao final do verso, e no verso seguinte quebrá-la, surpreendendo o leitor” (Alves; Nunes Filho, 2021, p. 667).

No caso, tal abalo se deu no último dístico, o qual, diferente dos outros, cujos versos eram interrompidos após o vocábulo “não”, dessa vez, a palavra negativa foi para o verso seguinte, finalizando o poema com uma forte sensação de incompletude. Mas essa impressão talvez ocorra só numa primeira leitura. Uma possível explicação para essa sensação seria o hábito de leitura adquirido a partir da normatividade da gramática, que educa nossos ouvidos para as formas completas das frases, a saber: sujeito, verbo e complemento.

Na presente estrutura do poema, o adjunto adverbial de negação intensifica e completa o sentido do verbo, conferindo ao sujeito um forte caráter suspensivo. Desse modo, há sempre algo que o sujeito (o amor) não realiza: não vê, não ouve, não age. Daí, quando se lê “o amor / não”, quase instantaneamente pode-se indagar: não o quê? No entanto, passado esse primeiro instante, quando acontece a acomodação da percepção do sentido poemático, chega-se à compreensão da mudança da transitividade, numa dinâmica disruptiva que rearranja o movimento de compreensão de leitura, quando não mais se trata de transitividade verbal, e sim da mais completa cessação de qualquer possibilidade para o amor: o amor não! Nesse contexto, o amor é inviável para qualquer maneira de realização.

Essa explanação contra-argumenta com a poeta, quando ela menciona na citada entrevista concedida a Riaudel que nos livros posteriores a *Alba* tentou evitar uma poesia “muito lá em cima”. Contudo, apesar desse posicionamento explícito, parece que os poemas divergem de tal intuito. Defendemos que a pensatividade da poesia oridiana se manteve intensa, abrindo precedência para a instituição da corporeidade, uma vez que parece haver grande força hesitante em sua obra, no sentido de uma perplexidade criativa, tão imensa e simultaneamente concisa, cuja iminência poemática pode incitar a compreensão fenomenológica do corpo, por haver incessante maturação e deslocamento dos próprios limites de interpretação.

A nomeação do inapreensível: uma perplexidade criativa

O âmbito transitório da poética corporal de Fontela de algum modo convoca leitores e leitoras a uma nomeação, tendo em vista ser esse procedimento a assunção do que no nomear se cogita enquanto testemunho pelo inapreensível. Isso porque, no mesmo instante em que se determina uma nomeação, abre-se a possibilidade para que nesse nomear se apresente a fronteira entre o que o nome pressupõe conceitualmente e o que se indetermina pela não cessação desse nomear, uma vez que vigeria a tensão entre

a ativa-passividade (ou passiva-atividade) do pensamento e a realização presencial do que num poema se dá a ver. O poema abaixo, publicado em *Transposição*, pode oferecer argumentos para respaldar a proposição que ora se defende:

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)

Desde o início, uma escolha. A distinção de uma nomeação alonga a tensão na corporeidade da poesia oridiana. Isso de se dizer tudo, no melhor aspecto da unidade heraclítica⁴ ou da compreensão de Nancy⁵ em relação ao corpo – este, por sua vez, enquanto zona de acontecimento da existência –, supõe uma via de entendimento em que a intensidade do pensamento está para a divergência do corpo assim como a circunscrição do nome está para a repetição do humano, naquilo que indetermina sua subjetividade. Afinal, o “tudo” não seria a plena resolução de uma demanda, e sim a abrangência do que se mostra e que está prestes a ser; logo, o devir está no “tudo” como possibilidade de ser, expectativa. Por esse modo de percepção, prevalece a ambiguidade proposta pela ideia de que o corpo é inapreensível em sua acepção

⁴ Referente ao fragmento 50 de Heráclito, o qual, pela tradução de Emmanuel Carneiro Leão, diz: “Auscultando não a mim mas o Logos, é sábio concordar que tudo é um” (Heráclito, 1980, p. 81).

⁵ “O corpo-lugar não está cheio nem vazio, não tem fora nem dentro, assim como não tem partes nem totalidade, funções ou finalidade” (Nancy, 2000, p. 15).

metafórica, assim como os poemas de Fontela não se detêm numa esquematização que dê conta de sua elucidação teórica. É algo que se propõe continuamente, por isso se torna plausível a compreensão de que a poética oridiana é corporal e desencadeia pensamento.

Pelo poema acima, percebe-se essa ambigüização, por exemplo, quando o verso “o novo homem: o mesmo” concentra a sistematização tensional do que simultaneamente se renova e permanece essencialmente sendo o que é. Trata-se, portanto, de uma comunhão em que a questão da temporalidade corresponde ao domínio da poético-filosofia na pensatividade oridiana, desde a configuração da corporeidade pela imagem do inapreensível, vigente em sua poesia. Tendo em vista que Fontela foi declaradamente leitora de Heidegger, não é de se estranhar a referência ao trabalho do referido filósofo, tanto que faz muito sentido a correlação entre “novo homem” e “mesmo” sem, contudo, se restringir à homogeneização de conceitos dos citados termos. Afinal:

O mesmo não se confunde com o igual e nem tampouco com a unidade vazia do que é meramente idêntico. Com frequência, o igual se transfere para o indiferenciado a fim de que tudo nele convenha. O mesmo é, ao contrário, o mútuo pertencer do diverso que se dá, pela diferença, desde uma reunião integradora (Heidegger, 2012, p. 170).

Em relação à “reunião integradora” é possível depreender a hipótese à qual nossa leitura tenta se agarrar, tratando-se de algo difícil de se dizer, exatamente porque a corporeidade poético-filosófica de Fontela é muito viva – conforme a própria relatou na citação mais acima de sua entrevista – e está constantemente se refazendo, (re)integrando-se durante a leitura dos poemas. Assemelha-se também à integração entre corpo e pensamento, desde uma copertença mutuamente questionante, pela qual as imagens componentes da poética oridiana assinalam um tipo de tensão harmônica desdobrante. Da mesma forma, reúnem-se as características de uma poesia extremamente concisa, mas que se alarga pela força que essa concisão confere às possibilidades de interpretação de suas proposições.

Voltando à leitura do poema, nos dois versos seguintes – “repetição do humano / no ser não nomeado” –, parece haver uma confirmação do que acabou de ser mencionado, já que repetir o humano “no ser não nomeado” sugere a compreensão da manutenção dessa tensão espraiente, alargando temporalmente a gênese humana no que ainda não foi categorizado numa dada determinação. Por essa perspectiva, o que não foi nomeado ainda não existiria. No caso do humano, tem a ver com o que não está circunscrito a um ideário determinista para o que se supõe ser a humanidade. Na terceira estrofe se constata o desdobramento das questões anteriores, fazendo

ligação com a provocação principal, a respeito do sentido retesado do nomear. Ao homem⁶, pelo qual evidentemente se entende a humanidade, é conferida a virgindade da palavra quando se encontra antes de qualquer nomeação. Talvez como se estivesse em estado de pura linguagem, antes de esta se manifestar como língua. O interessante é que a percepção da condição de virgindade não é estável, tendo em vista que no poema essa posição movente “pede o nome”.

Na estrofe a seguir, o termo “Nome” é um único verso, cujo corte o coloca numa posição de destaque, dando a entender que os *enjambements* seguintes exercerão um tipo estranho de qualificação. Estranho exatamente por não funcionar como definição, mas por sinalizar a interrupção do caráter elucidativo do termo, simultaneamente à execução de um modo de circunscrição firmada: “Nome / branco sagrado que não / define, porém aponta:”. Inclusive o sinal de pontuação utilizado – dois pontos – propõe a iminência de um tipo de esclarecimento, mas deixando permanecer o “quase” do nomear singularmente oridiano, isto é, intensifica-se a impossibilidade resolutiva para qualquer demanda que pudesse dar conta da tensão do poema. Interessante ainda observar que o nome é “marcado do verbo humano”, levantando a hipótese de o nomear ser posterior à humanidade; o que retira o humano da subordinação à atividade determinista de um sujeito, no âmbito da linguagem.

A última estrofe – “A escolha do nome: eis / o segredo” – retoma a primeira, num movimento circular bastante recorrente na poética de Orides. As diferenças entre ambas as estrofes são o *enjambement* ocorrido na última e a palavra com a qual ela é finalizada, conseqüentemente fechando o poema. Na primeira estrofe o verso, numa única linha, termina com a palavra “tudo”, e esta é trocada por “segredo” na comparação feita.

Acima foi feita a leitura a respeito da possível ideia do termo “tudo” e sua deveniência, no contexto do presente poema. Cotejando as duas estrofes, defendeu-se aqui a ideia da abrangência do “tudo” ao apontar para o devir diretamente, sem a necessidade de qualquer floreio e tendo em vista a retidão do verso. Já na última estrofe, o corte é feito após o “eis”; portanto, cria-se uma expectativa para o que será anunciado. Daí, após o *enjambement*, o sintagma “o segredo” compõe o verso final do poema, dando ao termo mais relevância. Tal estrutura aventa a importância do que não pode ser revelado e sinaliza que a questão maior do poema não seria o nome ou a ação de nomear, e sim a escolha. Essa percepção indica o que se vem defendendo

⁶ Pelas atuais e importantes discussões acerca do machismo e da influência patriarcal nos estudos literários, é importante ressaltar que era comum a generalização da humanidade no termo “homem”, assim como a prevalência do coletivo masculino significando neutralidade. Hoje, felizmente, sabemos que não é bem assim, mas, mesmo com muito esforço, ainda há um longo caminho a ser percorrido para uma adequação mediante a percepção e respeito às diferenças, conferindo uma posição mais digna a todas, todos e todes também no âmbito da língua.

neste ensaio em relação à tensão da poética oridiana, quando o verbo “escolher” incita a posição fronteiriça do humano, mergulhado na pensatividade rancieriana – haja vista sua proposição quanto à zona de indeterminação entre pensamento e não pensamento, citada acima –, desdobrando-se na questão do corpo por se perceber aí sua extrapolação, no sentido de também se manter tal tensão em virtude de algo que está sempre a se manifestar. No contexto da poesia, eis a maneira pela qual os poemas de Fontela estão enriquecidos de possibilidade, de devir, pela chave de compreensão da corporeidade.

Referências

ALVES, Nathaly Felipe Ferreira; NUNES FILHO, Wanderley Corino. Vozes fragmentos de Orides Fontela: conversa com Paulo Henriques Britto. *Opiniões*, Dossiê Vozearia Literária: Autoria Feminina em Coro. São Paulo, n. 18, pp. 663-672, 2021. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/181955>.

A UM PASSO do pássaro. Documentário. Direção: Ivan Marques, 2000, 27 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=I9XbX8JTMXI&t=38s>.

CASTRO, Gustavo de. *O enigma Orides*. São Paulo: Hedra, 2015.

FONTELA, Orides. *Orides Fontela – toda palavra é crueldade*. Organizado por Nathan Matos. Belo Horizonte: Moinhos, 2019.

FONTELA, Orides. *Poesia completa*. Organização de Luís Dolhnikoff. São Paulo: Hedra, 2015.

HEIDEGGER, Martin. *Seminários de Zollikon*. Traducción de Ángel Xolocotzi Yáñez. Barcelona: Editorial Herder, 2013.

HEIDEGGER, Martin. ... poeticamente o homem habita... *In: Ensaios e conferências*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Marcia Sá Cavalcante Schuback. 8. ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012. p. 165-181.

HERÁCLITO. *Fragmentos: origem do pensamento*. Tradução, introdução e notas de Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.

LAVELLE, Patrícia. O que dá nervo ao poema? Uma releitura de Orides Fontela. *In: LAVELLE, Patrícia et al. (org.). Poesia e filosofia: homenagem a Orides Fontela*. Belo Horizonte: Relicário, 2019. p. 15-28.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. A fenomenologia de Edmund Husserl e a fenomenologia de Martin Heidegger. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 165, 2006.

NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Tradução de Tomás Maia. Lisboa: Vega, 2000.

PUCHEU, Alberto. *Espantografias: entre poesia, filosofia e política*. Brasília: C14 | Casa de Edição, 2021.

RANCIÈRE, Jacques. A imagem pensativa. *In: O espectador emancipado*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012. p. 103-125.

RIAUDEL, Michel. Entretien avec Orides Fontela. *In: QUINT, Anne-Marie (ed.). Le conte et la ville: études de littérature portugaise et brésilienne*, n. 5, Paris: Presses de La Sorbonne Nouvelle, 1998. p. 147-177.