

NO PRINCÍPIO ERA A MUDEZ: ORIDES FONTELA E O TÓPICO DA ORIGEM

IN THE BEGINNING WAS MUTENESS: ORIDES FONTELA AND THE TOPIC OF ORIGIN

Recebido: 24/07/2025 Aprovado: 19/11/2025 Publicado: 30/12/2025

DOI: 10.18817/rj.v9i2.4240

Pablo Vinícius Nunes Garcia¹
Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0002-4554-009X>

RESUMO: Este artigo busca investigar o tema da origem na poesia de Orides Fontela, a partir da análise de uma série de poemas que tornam patente a relevância do tópico para sua obra poética, voltada à constante metamorfose dos seres, mas também, como se quer demonstrar, ao início. A autora, por meio de empreendimentos simbólicos, e recorrendo por vezes ao discurso mítico, atesta o caráter incognoscível da origem, seja do mundo, dos fenômenos naturais ou da própria poesia, fazendo do primórdio das coisas um mistério com que sua poesia se embate. Trata-se, portanto, de um tema que dialoga com outros setores da poesia de Orides, a exemplo da observação dos seres viventes e da reflexão sobre o próprio fazer poético. Assim, a investigação aqui realizada contempla tanto a perspectiva de uma poética da natureza, a tecer relações com o pensamento de Arthur Schopenhauer, quanto o ângulo metapoético, de maneira a deslindar as significações possíveis dadas pela lírica de Orides ao tema em discussão, que não deixa de se relacionar ao seu pendor filosófico, já abordado pela fortuna crítica da autora.

PALAVRAS-CHAVE: Orides Fontela; Poesia brasileira contemporânea; Origem; Mistério; Metapoética.

ABSTRACT: This article seeks to investigate the theme of origin in the poetry of Orides Fontela, based on the analysis of a series of poems that demonstrate the relevance of the topic to her poetic work, which focuses on the constant metamorphosis of beings, but also, as we intend to demonstrate, on the beginning. Through symbolic endeavors, and sometimes resorting to mythical discourse, the author attests to the unknowable nature of origin, whether of the world, of natural phenomena, or of poetry itself, making the beginning of things a mystery with which her poetry grapples. It is, therefore, a theme that dialogues with other aspects of Orides' poetry, such as the observation of living beings and the reflection on poetic creation itself. Thus, the research carried out here contemplates both the perspective of a poetics of nature, weaving relations with the thought of Arthur Schopenhauer, and the metapoetic angle, in order to unravel the possible meanings given by Orides' lyrics to the theme under discussion, which is also related to its philosophical inclination, already addressed by the author's critical fortune.

KEYWORDS: Orides Fontela. Brazilian Contemporary Poetry. Origin. Mystery. Metapoetics.

Considerações iniciais

O tema da metamorfose foi já bastante pontuado pela fortuna crítica de Orides Fontela. Geisa Mueller observa que “**metamorfose e movimento** são estruturais na

¹ Doutorando em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas. Mestre em Teoria e História Literária pela mesma instituição. Bacharel em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Federal de Ouro Preto. E-mail: pablogarcia.vn@gmail.com

poética de Fontela” (Mueller, 2022, p. 8, grifos da autora). Renata Sammer, destacando o olhar dirigido por Orides a seres não humanos, afirma que “são estabelecidas relações entre mundos diversos, que envolvem as perspectivas da poeta” (Sammer, 2019, p. 80), de maneira que para “mobilizar a totalidade dos viventes, as experiências de desumanização e de metamorfose transespecíficas são indispensáveis” (Sammer, 2019, p. 80). De certo modo, portanto, a lírica oridiana nos faz recordar o poema épico de Ovídio, embora os códigos da poesia antiga e os da poesia moderna e contemporânea sejam distintos. Mantém-se, não obstante, a multiplicidade de perspectivas em função da multiplicidade de existências.

As *Metamorfoses* de Ovídio apresentam uma orientação cosmogônica e etiológica. Segundo João Angelo Oliva Neto, a obra corresponde a “uma cosmogonia, bem entendido, uma narração sobre a origem do mundo” (Oliva Neto, 2017, p. 7); ademais, “o poema de Ovídio é também **etiológico**, isto é, narra a **causa** ou a **origem** (em grego, *áition*) de vários fatos” (Oliva Neto, 2017, p. 9, grifos do autor). Seja a criação do cosmos, sejam os elementos menores a compor o mundo, o poeta latino tomou como fio condutor de sua composição monumental o tema da origem. Outra afinidade com as *Metamorfoses* é, então, revelada por Orides, à medida que se percebe em sua produção o tópico da origem, do estágio embrionário.

A reflexão sobre a origem tende a reconhecer nela, quase imediatamente, um enigma, um problema de difícil resolução, pois o momento inaugural pode sequer ter existido, como é sugerido nas frases de abertura de *A hora da estrela*:

Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida. Mas antes da pré-história havia a pré-história da pré-história e havia o nunca e havia o sim. Sempre houve. Não sei o quê, mas sei que o universo jamais começou (Lispector, 1999, p. 11).

Mais do que ressaltar a evaternidade do universo, Clarice parece indicar, ao dizer que ele jamais começou, a natureza indecifrável de seu primeiro instante. São implicações como essa que matizam a tratativa da origem pela lírica de Orides, objeto de investigação deste artigo, do qual adiantamos que o tema do começo se relaciona tanto à ruminação metapoética, bastante presente na obra da autora, quanto a uma poética da natureza, voltada à contemplação do mundo exterior.

É necessário atentar, para este estudo, que a lírica oridiana é consideravelmente simbólica. Vinicius Dantas, em exame do terceiro livro publicado

pela autora, *Alba*, de 1983, afirma que a poeta “crê no lirismo de símbolos intemporais” (Dantas, 1986, p. 51), acusando-a de não se envolver em uma “aventura pessoal com a poesia” (Dantas, 1986, p. 52), isto é, ela faria uso apenas do sentido preexistente dos símbolos, sem atribuir-lhes novas nuances por meio de sua composição. Embora não concordemos com o crítico, é válida sua observação de que Orides estrutura sua poesia com um evidente conteúdo simbólico. Nesse sentido, registre-se o comentário de Alcides Villaça:

Como a poesia de Orides vive sobretudo da ação dos símbolos – ação quase exclusiva e incontrastada –, decanta-se nela uma realidade simbólica tão unificada que se torna, a seu modo, vivencial: um **acontecimento**, entre outros. Falar os símbolos equivale, aqui, a vivê-los; simbolizar, aqui, é viver um acontecimento completo em seus próprios limites (Villaça, 2015, p. 299, grifo do autor).

Villaça, contudo, diverge de Dantas ao complexificar o teor simbólico constituído por Orides, esclarecendo que, para ela, o símbolo se transforma em questão, em problema a sobressair-se quando da análise de sua poesia. Salientamos o emprego dos símbolos pela poeta, já notado por seus críticos, de maneira a defender que o ângulo iconológico é pertinente à leitura aqui visada, de modo que possamos travar diálogos entre as figuras utilizadas pela poeta, em sua tematização da origem, e a memória cultural ocidental, com seu manancial de imagens a pulular a tradição. Acrescenta-se que o pensamento de filósofos, como Arthur Schopenhauer e Friedrich Nietzsche, é igualmente referido neste artigo como meio de enriquecer a análise dos poemas selecionados, tendo em vista o pendor filosófico da obra de Orides Fontela.

Mistério e silêncio

“Gênesis”, de *Helianto* (1973), exemplifica bem a frequente incorporação de elementos míticos à poesia de Orides. Nele, vemos uma insólita descrição do instante primordial do mundo, a reunir convergências e dissonâncias com os primeiros versículos do livro bíblico que dá nome ao poema:

Um pássaro arcaico
(com sabor de
origem)
pairou (pássaro arcano)
sobre os mares.

Um pássaro
movendo-se
espelhando-se
em águas plenas, desvelou
o sangue.

Um pássaro silente
abriu
as
asas
— plenas de luz profunda —
sobre as águas.

Um pássaro
invocou mudamente
o abismo. (Fontela, 2015, p. 147)

Segundo Northrop Frye (2021), o mito cristão da criação orbita uma divindade masculina, enquanto, na vasta maioria de outras culturas e sistemas religiosos, a origem dos seres se deve a entidades femininas. No poema de Orides, o gênero da divindade criadora não é uma questão posta sequer implicitamente, aliás, essa entidade não parece caracterizada claramente como uma divindade, fazendo da natureza do pássaro o primeiro estranhamento engatilhado pelo texto. A obscuridade do ente criador é reforçada pelo artigo indefinido empregado para anunciar-lo, em uma série anafórica que vai da primeira à última estrofe.

Em seu *Dicionário de símbolos*, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant assim abrem o verbete relativo à figura do pássaro: “O vôo dos pássaros os predispõe, é claro, a servir de símbolos às relações entre o céu e a terra. Em grego, a própria palavra foi sinônimo de presságio e de mensagem do céu” (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 687). O estatuto numinoso do pássaro é inequívoco na memória da cultura ocidental, de maneira que até uma prática de adivinhação, a ornitomancia, se preste justamente à interpretação do canto e do voo dos pássaros, ligados à esfera sobrenatural. Aprender sua linguagem, esclarecem os autores do *Dicionário*, é aprender a linguagem celeste (Chevalier; Gheerbrant, 2001). Lembremos que, em *Antígona*, a ira dos deuses com a inobservância das pompas fúnebres de Polinices pelo chefe de Tebas, Creonte, é sinalizada pelos pássaros, que ferem uns aos outros em pleno ar, segundo o testemunho de Tirésias:

Estava eu sentado no rochedo dos augúrios, no local onde costumam se reunir todas as aves, quando ouvi um barulho aterrador vindo do céu. Eram os pássaros se atacando uns aos outros em desespero, com o bico e com as

garras se rasgavam as carnes mutuamente, e as vozes de todos, que em geral entendo, como se fossem humanas, tinham-se transformado numa indecifrável algaravia (Sófocles, 2003, p. 52).

Neste e em outros exemplos da literatura, é dado aos pássaros o papel de mensageiros do plano divino, caracterizando-se pelo porte de uma linguagem cuja decifração demanda alguma habilitação ou sabedoria mística. Contudo, o pássaro criador de Orides, apesar de presumivelmente sobrenatural, não emite qualquer linguagem; trata-se — colidindo com a tradição — de um pássaro “silente”, que invoca “mudamente” o abismo.

Embora a presença das águas anteriores à criação faça recordar de imediato o segundo versículo do Gênesis — “A terra estava sem forma e vazia; as trevas cobriam o abismo e um vento impetuoso soprava sobre as águas” (Bíblia, 1990, Gn 1, 2, p. 14) —, o ato genésico desse pássaro oridiano se distingue do mito bíblico por se realizar pela mudez, não pelo Verbo, conforme Deus ao fazer surgir, pela fala, tudo que constitui o mundo. Há mais diferenças ostentadas pelo poema quando comparado com o livro bíblico. Não se tem o aparecimento da terra — na Bíblia, narra-se: “Deus disse: ‘Que as águas que estão debaixo do céu se ajuntem num só lugar, e apareça o chão seco’. E assim se fez. E Deus chamou ao chão seco ‘terra’, e ao conjunto das águas ‘mar’” (Bíblia, 1990, Gn 1, 9-10, p. 14) —, pois o único produto da criação é o abismo, signo que tampouco evoca o surgimento da luz, primeira a ser criada por Deus — “Deus disse: ‘Que exista a luz! E a luz começou a existir” (Bíblia, 1990, Gn 1, 3, p. 14). Orides menciona a “luz profunda” emitida pelo pássaro, mas essa luz não parece senão um deslocamento para a negatividade de um signo normalmente positivo, tal como ocorre com o “Sol Negro da Melancolia” figurado na conhecida gravura de Albrecht Dürer, *Melencolia I*.

Orides produz um mito da criação assinalado pela obscuridade. O elemento firme e estável, a terra, não aparece, em proveito da instabilidade e da volubilidade transmitidas pela água, ou, de modo mais geral, pelo líquido, se considerarmos o sangue a figurar ao fim da segunda estrofe. As substâncias fluidas estariam, portanto, indicando a intangibilidade do sentido? É o que se reforça mediante a última palavra do poema, “abismo”, mais as hipálages “sabor de origem” e “luz profunda”. A hipálage, por articular signos que não se combinariam logicamente, é uma figura de linguagem apropriada à impressão de estranheza. A estrutura do poema, irregular e esgarçada, junta-se aos itens refratários a uma noção harmoniosa e benévolas da criação,

transformando-a em algo vago, indefinível, a partir do que reconhecemos mais um dos tantos diálogos mantidos entre a lírica de Orides e a filosofia.

Se atentarmos para os adjetivos do pássaro na primeira estrofe, “arcaico” e “arcano”, vem à tona o conceito de *arché* — origem ou princípio gerador — trabalhado por filósofos da antiguidade grega. Segundo Miguel Spinelli, Tales de Mileto relacionou esse conceito à água, encontrando nela “o fenômeno capaz de explicar a geração e a manutenção da vida” (Spinelli, 2002, p. 77). Entretanto, no pensamento de Teofrasto inscreve-se, vinculada à *arché*, a ideia de indefinível:

[...] a *arché* é uma natureza ilimitada, e, enquanto tal, indeterminada quanto à forma e à grandeza. Ou seja, ilimitado é um atributo da natureza da *arché*. Por ser ilimitado, é indeterminado na forma. Ora, ser indeterminado na forma (no *eîdos*, cujo termo conserva, nesse contexto, um sentido aristotélico), poderia significar duas coisas: a) indeterminação na figura, no aspecto exterior, na silhueta, no que se vê; b) indeterminação na definição, naquilo que eventualmente poderia ser dito ou predicado a respeito do princípio (ou da *archê*) (Spinelli, 2002, p. 82).

Indeterminada e inencontrável, nada é possível asseverar sobre a *arché*, já que mesmo a função referencial da linguagem está por ela obstruída. O momento primordial, para Orides, poderia assim estar fora das possibilidades de cognição ou de assimilação lógica. Pelo menos, é nessa direção que os elementos de seu poema se aglutinam. Mais do que narrar o primórdio, “Gênesis” põe em cena um segredo, aparentemente destinado a permanecer um segredo. No segundo tomo de *O mundo como vontade e como representação*, Arthur Schopenhauer discorre sobre a impossibilidade de se sondar o início das coisas, pois “o **começo** da cadeia de causas e efeitos que tudo explica, isto é, as mudanças conectadas, **nunca** pode ser alcançado, porém, justamente como os limites do mundo no espaço e tempo, essa cadeia retrocede sem cessar e ao infinito” (Schopenhauer, 2015a, p. 210, grifos do autor). Ou antes, para ele, nem ao menos é viável falar-se em início, porque propõe ser retroativamente infinita a cadeia de causalidade.

Voltemos ao estranho signo final da segunda estrofe, “sangue”. Se o pássaro desvela o sangue, seria o ato criador um ato de violência? Frye escreve que o Gênesis “apresenta a criação como a **súbita** passagem à existência de um mundo, por meio do discurso articulado [...], da percepção consciente, de luz e estabilidade” (Frye, 2021, p. 169, grifo nosso). Consciência, luz e estabilidade suscitam, então, a ordenação do caos. O mesmo não parece ocorrer no “Gênesis” de Orides. No entanto,

deve-se atentar, em ambos os textos, para a subitaneidade da criação, enquanto passagem brusca e imediata de um estado a outro, daí a violência que a poeta faz imiscuir-se em sua versão. Estando subvertida a narrativa da criação divina, considere-se ainda que a autora expressa, nesse poema, uma certa mundivisão.

Chamar o produto da criação de “abismo” sugere uma condição existencial matizada pela incognoscibilidade fundamental que agrilhoa o homem em sua relação com o mundo. Tanto a última palavra de “Gênesis” quanto os elementos que nele plasmam a dúvida e a instabilidade do sentido, se percebidos sob ângulo ontológico, refletem o estado essencial de desorientação a marcar a interação entre homem e mundo. Mais uma vez recorremos ao pensamento de Schopenhauer, que disserta sobre esse enigma por trás de tudo o que existe:

[...] temos de apreender tudo mediante coexistência, sucessão e relações causais. Porém, tais formas têm sentido e referência meramente em relação à aparência: as coisas em si mesmas e suas possíveis relações não podem ser compreendidas mediante aquelas formas. Por conseguinte, a solução verdadeira, positiva do **enigma do mundo** tem de ser algo que o intelecto humano é completamente incapaz de apreender e pensar (Schopenhauer, 2015a, p. 225, grifo nosso).

O porquê último das coisas é-nos oculto, tal como o instante que assinala o começo. Aliás, a poesia de Orides é transpassada pela consciência de inacessibilidade do real, não remediável pela linguagem. Pelo contrário, a linguagem — ou a representação em termos gerais — parece nada mais fazer do que nos distanciar da apreensão do plano sensível. Villaça bem observa que “nossa poeta acentua, muito modernamente, a distância que vai da palavra à coisa” (Villaça, 2015, p. 299). Em “Questões”, Orides põe às claras esse impasse:

Difícil o real.
O real fruto.
Como, através
da forma
distingui-lo? (Fontela, 2015, p. 83)

Aliás, um impasse que se desdobra e se aprofunda: por “forma” podemos entender o âmbito simbólico da linguagem e da representação, mas, igualmente, o mundo das aparências, do que se manifesta, do que é fenomênico, segundo o pensamento schopenhaueriano (Schopenhauer, 2015b). Haquirá Osakabe (2012), em artigo sobre a lírica de Orides, aventa precisamente essa perspectiva dada pelo

filósofo, de modo que a poeta estaria visando, então, por trás de tudo o que aparece, a coisa em si, denominada por Schopenhauer (2015b) de Vontade. Quanto à tematização da origem, concluímos que, entre a lírica oridiana e a filosofia schopenhaueriana, o diálogo se adensa.

Em *Rosácea*, livro de 1986, Orides publica a contraparte de “Gênesis”, intitulada “Antigênese”:

Abóbada par
tida
os céus
se rompem.
Terra solvida. Vida finda. O
Sopro
reabsorve-se

e a escuríssima
água
bebe
a
luz. (Fontela, 2015, p. 277)

Aqui narra-se o fim, o regresso de tudo ao caos. Curiosamente, o poema não recebe o título “Apocalipse”, o que resultaria em maior proximidade com a compreensão cristã do tempo, findo após os eventos profetizados por João de Patmos para dar lugar à eternidade. Orides, trazendo em sua poesia o fazimento e o desfazimento do mundo, suscita a visão cíclica do tempo, resgatando dele uma percepção mítica e arcaica. Suporta essa leitura, mais sistemática da obra oridiana, o poema “Ciclo II”, presente em *Alba*:

Os pássaros
retornam
sempre e
sempre.

O tempo cumpre-se. Constrói-se
a evanescente forma
ser
e
ritmo.

Os pássaros
retornam. Sempre os
pássaros.

A infância volta devagarinho. (Fontela, 2015, p. 203)

O principal índice da disposição cílica do tempo é o retorno dos pássaros, os quais constituem imagem frequente na lírica oridiana, embora não com significação unívoca. E, evidentemente, o título do poema sugestiona não a ideia de linearidade do tempo, mas a de passagem e retorno, correspondendo ao que a poeta nomeia de “ritmo”, a ditar uma dinâmica de constante mudança, como se depreende de “evanescente forma”. A primeira estrofe apresenta um fato trivial, uma simples observação que, na segunda estrofe, desdobra-se em epifania, motivando a voz lírica a registrar uma verdade profunda então apreendida. Na terceira estrofe, outra vez os pássaros são figurados, para que, no verso final isolado, introduza-se, com “infância”, um elemento humano. Com essa sequência, pássaros-tempo-pássaros-homem, Orides consegue fomentar, ainda que metonimicamente, uma impressão holística a interligar diversos seres sob o ritmo cílico. Pode-se dizer que não é o tempo que é cílico, mas que o ciclo ultrapassa o tempo e o sujeita. Do ponto de vista da tradição filosófica ocidental, a poesia de Orides é conexa à conhecida ideia do “eterno retorno” exposta por Friedrich Nietzsche no fragmento 341 de *A gaia ciência*:

E se um dia, ou uma noite, um demônio lhe aparecesse furtivamente em sua mais desolada solidão e dissesse: “Esta vida, como você a está vivendo e já viveu, você terá de viver mais uma vez e por incontáveis vezes; e nada haverá de novo nela, mas cada dor e cada prazer e cada suspiro e pensamento, e tudo o que é nefavelmente grande e pequeno em sua vida, terão de lhe suceder novamente, tudo na mesma seqüência e ordem — e assim também essa aranha e esse luar entre as árvores, e também esse instante e eu mesmo. A perene ampulheta do existir será sempre virada novamente — e você com ela, partícula de poeira!” (Nietzsche, 2001, p. 230)

Na hipótese de Nietzsche, o início é também inapreensível, ou inexistente, pois os retornos se encadeiam infinitamente tanto para o passado como para o futuro, um mistério ecoado pela nebulosidade da cena descrita por Orides em “Gênesis”. Aliás, a visão cílica do tempo, a configurar a infinidade da existência, é clara no poema “Ode”, publicado em *Alba*:

O início? O mesmo fim.
O fim? O mesmo início.

Não há fim nem início. Sem história
o ciclo dos dias
vive-nos. (Fontela, 2015, p. 211)

O ciclo dos dias é “sem história”, isto é, independente do tempo humano, este sendo entendidamente irreversível e linear sob a face da história. Realiza-se, ao final, uma inversão, pois não somos nós que vivemos os dias, mas o contrário. Nas *Confissões*, Santo Agostinho discorda da concepção de tempo como sucessão de movimentos; para ele, “o tempo não é outra coisa senão distensão; mas de que coisa o seja, ignoro-o. Seria para admirar que não fosse a da própria alma” (Santo Agostinho, 1996, p. 334). E acrescenta: “Em ti, ó meu espírito, meço os tempos!” (Santo Agostinho, 1996, p. 336). José Nicolao Julião, abordando a perspectiva agostiniana do tempo, afirma que “o tempo é a distensão dos movimentos (de ir e vir) da alma humana (*Distentio Animi*) e é nessa distensão que ele (o tempo) é compreendido como tempo” (Julião, 2018, p. 418). Essa noção do tempo dada por um dos pais da Igreja, destarte, é antropocêntrica, pois situa sua passagem na interioridade do homem, na alma, única instância em que ele poderia ser mensurado. A alma humana representaria a condição de existência do tempo. Orides apresenta a perspectiva oposta, na qual o tempo, em conformação cíclica, envolve-nos, sem que de nós dependa e sem que possamos controlá-lo. Há um tempo maior que o dos dramas humanos, sintetizado pela palavra “história”, e seu início e seu fim são incógnitos, evocando o símbolo do Ouroboros.

De maneira a avançar na investigação sobre o tópico da origem trabalhado pela poeta, atentemo-nos ao poema homônimo, “Origem”, constante da seção “Antigos” do livro *Rosácea*:

Nem flor nem folha mas
raiz
absoluta. Amarga.

Nem ramos nem botões. Raiz
íntegra. Sórdida.

Nem tronco ou
caule. Nem sequer planta
— só a raiz
é o fruto. (Fontela, 2015, p. 283)

Afirma-se a raiz em todas as estrofes, ao passo que são negados os demais componentes da planta, desde o caule à flor. A raiz como símbolo, escreve Gaston Bachelard, “nos remete a um passado longínquo” (Bachelard, 1990, p. 230), sendo uma imagem que sempre inspira antiguidade, pois “na imaginação não existem raízes

“jovens” (Bachelard, 1990, p. 230). Por esse entendimento, Orides estaria remontando, outra vez, à ideia de passado, mas um passado oculto, posto que a raiz, dentro da terra, é a porção da planta que não aparece, sendo ao mesmo tempo a mantenedora das outras partes, dada a sua função de absorção de água e nutrientes do solo, por ela também armazenados.

A raiz, da qual depende a vida da planta, mantém com o fruto uma relação de equivalência, exposta nos dois versos finais. O texto pode ser lido como mais uma postulação das questões vistas em outros poemas, isto é, o ocultamento da origem das coisas que se manifestam e se fazem visíveis, da força que as gera, e, além disso, o distanciamento entre a representação, o meio simbólico a referenciar o real — seja a linguagem, a arte etc. —, e a própria realidade, inalcançável em face do filtro dos sentidos e da subjetividade.

É por esse último ângulo que a leitura do poema se torna mais profícua, se transposta para uma chave metapoética. A poesia de Orides é marcada por concisão e economia linguísticas, sem qualquer efusão sentimental de um sujeito poético e sem a inflação do discurso lírico e ornamental, rendendo-lhe comparações com João Cabral de Melo Neto, a exemplo da observação de Ivan Marques, para quem há uma recusa da “longa tradição sentimental e retórica da poesia em língua portuguesa, nisso seguindo de perto a lição de João Cabral de Melo Neto” (Marques, 2019, p. 6). Rejeitando o excesso de linguagem poética em favor de uma dicção lúcida, a poeta possivelmente tenta reduzir a distância entre realidade e linguagem. “Origem”, então, sintetizaria essa tendência, a partir da negação, em plano alegórico, das partes da planta que servem, para o homem, ao propósito de beleza e ornamentação — a flor em especial, símbolo típico da poesia, e a primeira a ser negada. De certo modo, trata-se de uma ‘antilírica’.

Assim, a poeta aspira a uma linguagem “amarga”, “íntegra”, “sórdida”, não cindida do real, uma linguagem arcaica — novamente, a presença do mito —, em estado originário, à qual a representação da raiz é bastante oportuna, se levarmos em conta a asserção de Bachelard de que a “palavra ‘raiz’ nos ajuda a ir ‘à raiz’ de todas as palavras” (Bachelard, 1990, p. 226), isto é, contém um apelo a fases prístinas da linguagem. A raiz é também um signo telúrico, e o elemento terra é o elemento estável. A estabilidade do sentido, portanto, em detrimento do excesso de significação veiculado pela poesia. Mas, embora essa volição transpareça em sua escrita, trata-se de um objetivo interceptado. Villaça bem esclarece que Fontela busca

figurar, por cima das avulsas contingências e da experiência das rupturas, um nexo simbólico entre os valores essenciais, tal pudesse os poemas constituir, em sua soma, uma cadeia de luz ininterrupta. **Não podem:** a poeta o sabe. Na finitude mesma das palavras, das imagens, dos símbolos, explora-se a convicção de que a proximidade calorosa com o “essencial” dos seres e das coisas guardará sempre “um passo” dele, dessa suspeita de Verdade que movimenta a consciência. (Villaça, 2015, p. 311, grifo do autor).

Tornam-se questões, para a lírica oridiana, a contraposição entre o real e a representação, e a consciência de intransponibilidade dessa distância. No entanto, face à contenção da elocução poética com o fito de suavizar essa cisão, avulta-se uma contradição na poesia de Orides, que não é prejudicial a sua qualidade estética; pelo contrário, contribui para sua polissemia. A poeta elege como matriz de sua composição a economia de linguagem, mas recorre ao mundo flutuante e obscuro dos símbolos, fazendo com que sua poesia recaia na embriaguez da linguagem e das imagens. É como se a poeta se comprometesse, no fim das contas, com o fascínio da representação.

“Lavra”, constante de *Transposição* (1969), igualmente emprega imagens vegetais junto à tematização da origem. Não o leremos sob luz metapoética, pois o percebemos mais como observação da natureza e contemplação do mundo, tal como o já comentando “Ciclo II”:

A semente em seu sulco
e o tempo vivo.

A semente em seu sulco
e a vida rítmica fluindo
para a realização do fruto. (Fontela, 2015, p. 69)

Um dístico e um terceto que, com seus primeiros versos, iguais, formam entre si uma relação especular, sendo o terceto como que um desdobramento do que é anunciado no dístico. O “tempo vivo” ou a “vida rítmica” são sugeridos como a força motriz que permite à semente a “realização do fruto”. O processo é descrito a partir de uma ótica teleológica, principalmente em razão da preposição “para”, a suscitar a lógica em que um estado de coisas existe em função de outro, de maneira que possam ser entendidos como etapas. Não está expresso que a relação entre a semente e o fruto é de metamorfose, pois não há qualquer item sinalizando a transformação da primeira no segundo. A relação entre ambos não é metamórfica, embora seja

etiológica, a indicar uma origem, e o processo, nos versos idênticos, é assinalado pela aliteração com o fone [s], destacando a ideia de fluxo, em ressonância ao verbo “fluindo” no quarto verso.

A que Orides estaria se referindo por “tempo vivo” e “vida rítmica”? Tais sintagmas exprimem a força condicionante da geração do fruto pela semente — para além da fertilidade, ela mesma viabilizada por essa força —, permitindo-nos remontar, novamente, ao conceito schopenhaueriano de *vontade*. Vontade é a potência que impulsiona tudo que sobrevém ao campo fenomênico, determinando os processos que aí ocorrem, “a força que forma o cristal, que gira a agulha magnética para o polo norte, que irrompe do choque de metais heterogêneos” (Schopenhauer, 2015b, p. 128), ou que faz germinar a semente, constituindo o *nomos* ordenador do processo descrito no poema. Uma força muda, invisível, tornando sensível apenas aquilo que por ela é gerado, um motivo também palpável no poema “Maiêutica”, da coletânea *Teia*, no qual o caráter enigmático da origem outra vez tem lugar no discurso oridiano:

Gerar é escura
lenta
forma in
forme

gerar é
força
silenciosa
firme

gerar é
trabalho
opaco:

só o nascimento
grita. (Fontela, 2015, p. 312)

Em paralelo a “Gênesis”, o poema propõe a origem como algo cercado por obscuridade, que desafia as possibilidades de se conhecê-la. Os índices dessa dificuldade cognitiva são a obliteração dos sentidos da visão — “forma in/forme”, “trabalho/ opaco” — e da audição — “força silenciosa” —, assim como, em “Gênesis”, temos o silêncio do pássaro criador e a “luz profunda” por ele emanada como elementos reveladores da desorientação intelectiva provocada pela questão das forças primordiais. Em “Origem”, ademais, a raiz, parte oculta da planta, simboliza o problema do início. As definições dadas pela voz lírica do ato de gerar, nas três primeiras estrofes, soam aporéticas, já que as postulações se cobrem de

negatividade; não esclarecem, não têm a positividade e a clareza de uma conceituação, causando ironia com o título do poema.

Como é sabido, maiêutica é o método utilizado por Sócrates com o intuito de fazer, por meio de questionamentos irônicos, com que um sujeito abandonasse, sobre determinado assunto, o senso comum, chegando a uma concepção melhor fundamentada, deixando a *doxa* em favor da *episteme*. Segundo Marilena Chauí, maiêutica é a “arte de realizar um parto; no caso, parto de uma ideia verdadeira” (Chauí, 2002, p. 190). O efeito irônico está presente, mas a delimitação da origem permanece interceptada. Ironicamente, a origem é positivada como um mistério, ao passo que apenas seu resultado, o nascimento, é exposto. Orides separa a força geradora, que faz manifestar, daquilo que efetivamente se manifesta, e seus versos não deixam de ser alusivos quanto à etimologia da palavra “maiêutica”, pois, nas primeiras três estrofes, evoca-se a imagem do útero em seu trabalho silencioso de gestação e, no dístico final, a do bebê recém-vindo ao mundo, chorando.

Cabe atentar ainda para a vivacidade que Orides afirma no ato criador, usando metáforas do esforço ao referi-lo, conforme vemos em “força”, “firme”, “trabalho”. A potência originária é desconhecida, suas motivações são incógnitas, mas trata-se daquilo que tudo anima. O silêncio não é, como se poderia esperar, posto somente no âmbito da morte, mas no da vida igualmente, das coisas que nascem, constituem o mundo e perduram em movimento e metamorfose. Assim, o silêncio e o segredo, como notamos desde o primeiro poema comentado, são constantes nas composições que tematizam os primórdios, conforme se verifica em “Metais”:

Os metais nascem da paciência
surda da terra fundem-se em
silêncio. (Fontela, 2015, p. 358)

e em “Fluxo”;

A gênese das águas
é secreta e infinita
entre as pedras se esconde
de toda contemplação.
A gênese das águas
e em si mesma. (Fontela, 2015, p. 85)

Em ambos os excertos, o silêncio e o ocultamento atravessam o discurso de uma voz lírica interessada em descrever o mundo, não em desenrolar uma subjetividade. O silêncio e a participação do ser do poeta nas coisas — o poeta em termos gerais, enquanto *ethos*, não enquanto individualidade de Orides — são comentados por Alexandre Rodrigues da Costa:

Talvez, por isso, o silêncio se fixe em sua obra não simplesmente como tentativa de alcançar o transcendental, mas gesticule uma consciência que tenta abarcar a vida em sua totalidade. Pois apesar do cotidiano não ser visto em seus poemas sob o prisma do comprometimento social, nem se deter em momentos determinados da história, em sua obra percebe-se um olhar que busca, nas coisas, apreender seus instantes, capturar o presente para projetar o eu na estranha matéria que compõe o mundo (Costa, 2003, p. 71).

O silêncio, destarte, assoma na poética oridiana como evidência do lapso entre mundo e sujeito cognoscente, entre realidade e expressão, a insuficiência da segunda em relação à primeira, como sugere o pesquisador ao dizer que “a palavra cumpre sua existência a partir do silêncio que lhe define os limites, onde a insuficiência é sua própria matéria” (Costa, 2003, p. 68). O silêncio, ou antes, o mistério do mundo é apontado pela poeta já em seu momento primordial, marcando, desde sua origem — em si mesma um segredo —, a imensurabilidade do real em face do humano, limitado e até perdido em meio à existência que, quando contemplada, revela-se vertiginosa, abissal.

Contudo, cogitando um diferente plano de significação, estaria o mistério envolvido na própria urdidura poética? Luis Dolhnikoff (2015) relata que Orides se declarava partidária da ideia de “inspiração”, embora o crítico não confie que isso de fato se revele mediante a análise de sua obra. Porém, nada impede que a autora tenha ao menos interrogado o milagre da inspiração, explícita ou implicitamente. Assim, a fonte da poesia, a possibilitar a composição do poema, seria o que, à luz da metapoética, Orides ressalte como algo desconhecido. O orto da poesia, que chega à materialidade pelas mãos do poeta, estaria envolto em opacidade, de modo que o próprio poeta não saiba como sua escrita se realiza à margem do esboço e do cálculo, isto é, como as lacunas por estes deixadas são, afinal, preenchidas, viabilizando o todo que é o poema. Na antiguidade, falava-se em musa; na modernidade, alguns citam o acaso. Destacam-se, nesse debate, os poetas surrealistas, que buscaram explorar essa força desconhecida e atribuíram seu campo de atividade ao

inconsciente. Octavio Paz teoriza, em *O arco e a lira*, a faculdade da inspiração poética, vinculando a ela uma outridade, resistente às tentativas de discernimento:

O ato de escrever poemas se oferece ao nosso olhar como um nó de forças contrárias, no qual a nossa voz e a outra voz se enlaçam e se confundem. As fronteiras ficam imprecisas: nosso discurso se transforma insensivelmente em algo que não podemos dominar totalmente; e nosso eu dá lugar a um pronome inominado, que tampouco é inteiramente um tu ou um ele. Nessa ambiguidade consiste o mistério da inspiração. Mistério ou problema? Ambas as coisas: para os antigos a inspiração era um mistério; para nós, um problema que contradiz nossas concepções psicológicas e a nossa própria ideia de mundo. (Paz, 2016, p. 166-167)

A natureza mesma da inspiração, se natural ou sobrenatural, se imanente ou transcendente, é posta em dúvida. Não é sabido se apenas a subjetividade do poeta atua em tal fenômeno ou se há um agente exterior envolvido, um deus, um *daimon*. Talvez seja esse mistério que, em última instância, tenha motivado o tema da origem na lírica oridiana. Uma voz que é um silêncio, cujo fascínio reside na própria impenetrabilidade.

Considerações finais

O tópico da origem irradia-se para variadas zonas da lírica de Orides Fontela, vinculando-se a outros diversos temas que a perpassam: a natureza, o tempo, o fazer poético, a linguagem, que, embora empregada para se (tentar) traduzir o mundo, não constitui mero instrumento em razão de suas complexidades próprias. Outro mote de grande destaque, e já amplamente investigado pela fortuna crítica da autora, é o silêncio, cuja convergência com a temática dos primórdios resulta na inefabilidade e na incognoscibilidade das coisas em seu fundamento.

A tratativa da origem enriquece a interlocução entre a obra oridiana e o pensamento filosófico construído desde a antiguidade, bem como demonstra a sedimentação simbólica na lírica da autora, que não assimila passivamente uma série de mitos e representações da tradição, à medida que manipula e desloca suas significações de modo a criar um sistema imagético e simbólico próprio.

Acreditamos que, em especial, o exame da origem contribui para uma maior compreensão do regime metamórfico a que Orides submete suas imagens, pois sua voz lírica não atenta somente para o contínuo movimento de tudo, mas igualmente

para o instante inaugural desse movimento, por mais que este se mostre irresolúvel. Aliás, mais do que buscar esclarecê-lo, a poeta parece indicar que a obscuridade é constitutiva de nosso estar-no-mundo, produzindo uma experiência epifânica paradoxal, na qual o mistério se ilumina como elemento ordenador, “luz profunda” do ser, claro enigma.

Referências

- BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios do repouso**. Ensaio sobre as imagens da intimidade. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BÍBLIA. **Bíblia Sagrada**. São Paulo: Sociedade Bíblica Católica Internacional; Paulus, 1990.
- CHAUÍ, Marilene. **Introdução à história da filosofia**: dos pré-socráticos a Aristóteles. Vol. 1. 2^a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 16^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.
- COSTA, Alexandre Rodrigues da. A construção do silêncio: um estudo da obra poética de Orides Fontela. **O Eixo e a Roda**, Belo Horizonte, v. 6, p. 67-74, 2003.
- DANTAS, Vinicius. A nova poesia brasileira. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 16, p. 40-53, 1986.
- DOLHNIKOFF, Luis. A áspera beleza da poesia que renovou o modernismo brasileiro. In: FONTELA, Orides. **Poesia completa**. São Paulo: Hedra, 2015, p. 7-17.
- FONTELA, Orides. **Poesia completa**. São Paulo: Hedra, 2015.
- FRYE, Northrop. **O grande código**: a Bíblia e a literatura. Campinas: Sétimo Selo, 2021.
- JULIÃO, José Nicolao. Tempo e História em Santo Agostinho. **Veritas**, Porto Alegre, v. 63, n. 2, p. 408-435, 2018.
- LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- MARQUES, Ivan. A um passo do anti-pássaro: a poesia de Orides Fontela. **Estud. Lit. Bras. Contemp.**, Brasília, n. 56, p. 1-13, 2019.
- MUELLE, Geisa. Revisitando Orides Fontela: uma leitura ecocrítica. **Scripta Uniandrade**, Curitiba, v. 20, n. 1, p. 1-15, 2022.
- NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

OLIVA NETO, João Angelo. Mínima gramática das *Metamorfoses* de Ovídio. In: OVÍDIO. **Metamorfoses**. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 7-31.

OSAKABE, Haquira. O corpo da poesia. Notas para uma fenomenologia da poesia, segundo Orides Fontela. **Remate de Males**, Campinas, v. 22, n. 2, p. 97-109, 2012.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SAMMER, Renata. Ontologias: sobre as naturezas na poesia de Orides Fontela. In: LAVALLE, Patrícia et al. (orgs.). **Poesia e filosofia**: homenagem a Orides Fontela. Belo Horizonte: Relicário, 2019, p. 77-88.

SANTO AGOSTINHO. **Confissões**. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e como representação**. 1º tomo. São Paulo: Editora Unesp, 2015b.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e como representação**. 2º tomo. São Paulo: Editora Unesp, 2015a.

SÓFOCLES. **Antígona**. 6ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

SPINELLI, Miguel. A noção de *arché* no contexto da filosofia dos pré-socráticos. **Hypnos**, São Paulo, n. 8, a. 7, p. 72-92, 2002.

VILLAÇA, Alcides. Símbolo e acontecimento na poesia de Orides. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 29, n. 85, p. 295-312, 2015.