

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

MARIA DAS DORES SANTANA DE BARROS

**A EXPERIÊNCIA DO OLHAR NA POESIA DE ORIDES
FONTELA**

Goiânia
2013

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor (a):	Maria das Dores Santana de Barros		
E-mail:	dasdoresletras@gamil.com		
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página? <input checked="" type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não			
Vínculo empregatício do autor	Colégio Dimensão		
Agência de fomento: CAPES		Sigla:	CAPES
País:	Brasil	UF: GO	CNPJ:
Título:	A experiência do olhar na poesia de Orides Fontela		
Palavras-chave:	Orides Fontela, poesia brasileira, poética do olhar, fenomenologia		
Título em outra língua:	The experience of looking at poetry Orides Fontela		
Palavras-chave em outra língua:	Orides Fontela, Brazilian poetry, phenomenology		
Área de concentração:	Estudos Literários		
Data defesa: (29/04/2013)			
Programa de Pós-Graduação:	Letras e Linguística		
Orientador (a):	Rodrigo Vieira Marques		
E-mail:	rodriggus@gmail.com		
Co-orientador (a):*			
E-mail:			

*Necessita do CPF quando não constar no SisPG

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

Maria das Dores Santana de Barros - Data: Goiânia, 15 de Julhos de 2013

Assinatura do (a) autor (a)

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

MARIA DAS DORES SANTANA DE BARROS

**A EXPERIÊNCIA DO OLHAR NA POESIA DE ORIDES
FONTELA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Mestre em Letras e Linguística.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientador: Dr. Rodrigo Vieira Marques

Goiânia

2013

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação na (CIP)

B277e Barros, Maria das Dores Santana de
A experiência do olhar na poesia de Orides Fontela [manuscrito] / Maria das Dores Santana de Barros. – 2013.
xxx, 124 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Vieira Marques
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras, 2013.

Bibliografia: f.119-124

1. Fontela, Orides, 1940-1998 – Crítica e interpretação 2. Poesia brasileira – História e crítica I. Título

CDU: 821.134.3(81)-95

MARIA DAS DORES SANTANA DE BARROS

**A EXPERIÊNCIA DO OLHAR NA POESIA DE ORIDES
FONTELA**

Dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para a obtenção do grau de Mestre, apresentada em _____ de _____ de 2013, constituída pela seguinte Banca Examinadora:

Prof. Dr. Rodrigo Vieira Marques
Presidente – Orientador

Prof.
Membro

Prof. Dr.
Membro

Prof.
Suplente

Dedico à minha família, pela compreensão e pelo apoio. Especialmente, dedico ao José Marques de Barros, pelo amor, carinho e esforço incondicionais dispensados para me proporcionar uma boa formação.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Prof. Dr. Rodrigo Vieira Marques, pela orientação dedicada durante a elaboração deste trabalho.

Agradeço à Prof.^a Dr.^a Renata Rocha Ribeiro e à Prof.^a Dr.^a Goiandira Ortiz de Camargo, pela leitura e pelos apontamentos feitos no exame de qualificação.

Agradeço à CAPES, pela concessão da bolsa de mestrado, que foi de fundamental importância para o desenvolvimento desta pesquisa.

Agradeço aos professores do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, por contribuírem para minha formação: Heleno Godói, Goiandira Ortiz de Camargo, Jamesson Buarque de Souza.

Agradeço aos amigos da vida acadêmica que se transferiram para a vida pessoal: Luciene, Josiane, Sinval e Gláucia.

Agradeço a todos aqueles que, de alguma maneira, contribuíram, direta ou indiretamente, com este trabalho e que porventura eu tenha me esquecido de citar.

Enfim, ofereço a todos o meu “muito obrigada”, pela paciência e compreensão nos momentos de ausência, necessários para o meu estudo, e pelo companheirismo durante esta caminhada.

Meu olhar

O meu olhar é nítido como um girassol.
Tenho o costume de andar pelas estradas
Olhando para a direita e para a esquerda,
E de vez em quando olhando para trás...
E o que vejo a cada momento
É aquilo que nunca antes eu tinha visto,
E eu sei dar por isso muito bem...
Sei ter o pasmo essencial
Que tem uma criança se, ao nascer,
Reparasse que nascera deveras...
Sinto-me nascido a cada momento
Para a eterna novidade do Mundo...

Creio no mundo como num malmequer,
Porque o vejo. Mas não penso nele
Porque pensar é não compreender...
O Mundo não se fez para pensarmos nele
(Pensar é estar doente dos olhos)
Mas para olharmos para ele e estarmos de acordo...
Eu não tenho filosofia; tenho sentidos...
Se falo na Natureza não é porque saiba o que ela é,
Mas porque a amo, e amo-a por isso
Porque quem ama nunca sabe o que ama
Nem sabe por que ama, nem o que é amar...
Amar é a eterna inocência,
E a única inocência não pensar...

Alberto Caeiro, em "O Guardador de Rebanhos", 8/3/1914.

RESUMO

Dividida em três capítulos, esta dissertação tem como objeto de estudo a poesia de Orides Fontela. O projeto foi realizado no sentido de apreender, no conjunto dos cinco livros: *Transposição* (1969), *Helianto* (1973) *Alba* (1983) *Rosácea* (1986) e *Teia* (1996), as representações do olhar na obra de Fontela, analisando-os como constituintes de um projeto de escrita fundado na fenomenologia do olhar. Em um primeiro momento, procuramos situar a escrita fonteliana em uma tradição de escritores cuja escrita é marcada pela reflexão de ordem filosófica. Em seguida, apresentamos as reflexões desenvolvidas por Novaes, Bosi e Merleau-Ponty acerca da visão no pensamento ocidental. Por fim, chegamos ao objeto essencial da pesquisa, a análise de um *corpus* de poemas que exploram, por vias diversas, a percepção do mundo sensível. Usando como suporte teórico as considerações acerca da percepção, concebidas pela fenomenologia, esperamos perceber e analisar os elementos representativos de uma poética do olhar na obra da autora.

Palavras-chave: Orides Fontela, poesia brasileira, sujeito poético, poética do olhar, pensamento, fenomenologia.

ABSTRACT

Divided into three chapters, this dissertation has as its object of study the poetry of Orides Fontela. The project was conducted in order to grasp the conjunto of five books: *Transposition* (1969), *Helianto* (1973) *Alba* (1983) *Rosacea* (1986) and (1996) look at the representations of the work of Fontela, analyzing them as constituents a writing project based on the phenomenology of the gaze. At first try to locate fonteliana writing within a tradition of writers whose writing is marked by philosophical reflection order. We then present the reflections developed by Novaes, Bosi and Merleau-Ponty on the vision in Western thought. Finally, we come to the essential object of the research, the analysis of a corpus of poems that explore, in different ways and the perception of the sensible world. Using theoretical support considerations about perception, designed by phenomenology, we expect to realize and analyze the elements constituting a poetic look at the work of the author.

Keywords: *Orides Fontela, Brazilian poetry, poetic subject, poetic look, thought, phenomenology.*

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Categoria Coisas Sensíveis	60
Tabela 2: Categoria Espaço	65
Tabela 3: Categoria Seres Vivos	68

SUMÁRIO

Introdução	11
Primeiro Capítulo – A trajetória poética de Orides Fontela	16
1.1. A obra poética de Orides Fontela: rupturas e diálogos	16
1.2. Poesia e Filosofia	32
Segundo Capítulo – A experiência do olhar e suas discontinuidades	39
2.1. Breve apresentação das diferentes compreensões do olhar na história do pensamento ocidental	39
2.2. A questão do olhar segundo a fenomenologia de Merleau-Ponty	45
Terceiro Capítulo – As configurações do olhar em Orides Fontela	57
3.1. As configurações do olhar em Orides Fontela	57
3.2. O brilho da luz e as cores da vida	59
3.3. Um olhar outro para o jardim	64
3.4. O reencantamento do olhar	67
3.5. A extensão do ver: um não-ver vendo	71
Considerações Finais	77
Referências Bibliográficas	121
Anexos	79

Introdução

A poesia lírica brasileira contemporânea¹ é caracterizada pela pluralidade, tanto do ponto de vista da forma quanto da expressão. Segundo Benedito Nunes (2009, p. 178), depois das transformações realizadas pelas Vanguardas Europeias, cujo projeto estético fundamentava-se no rompimento com a tradição romântico-simbolista, a busca por novos caminhos cedeu lugar ao diálogo com as diferentes tendências que se consolidaram.

Diante disso, a “tradição da ruptura” (PAZ, 1993, p. 52) é substituída por uma necessidade permanente de revisão crítica e consciente dos valores e paradigmas do passado. Logo, a contemporaneidade, no que diz respeito a sua poesia, é desconcertante, fragmentada, marcada pela confluência de diferentes vozes. Nesse cenário, a análise crítica da obra de um autor não se baseia exclusivamente na observação do tratamento dado aos temas recorrentes em seu período literário. Essa pode utilizar como ponto de partida a abordagem das temáticas cujos traços gerais não se associam especificamente a nenhuma tendência ou estilo literário específico, pois alguns temas são universais e recorrentes, ou seja, estiveram na “alça de mira” de autores de várias escolas, pela sua capacidade de sempre despertarem, no artista, a “chama” do algo novo a ser dito – verdadeiro fogo criador da poesia – e também por nunca deixarem de estarem presentes na vivência do poeta. Nesse cenário, uma questão que tem despertado o interesse dos leitores e dos pesquisadores da produção lírica moderna e contemporânea é a experiência do olhar na poética de alguns escritores.

É, nesse contexto, marcado pela diversidade temática e formal, potencializado pelo permanente diálogo com as vozes da tradição moderna, que encontramos Orides Fontela. Orides de Lourdes Teixeira Fontela nasceu em 21 de abril de 1940, na cidade de São João da Boa Vista, interior de São Paulo. Dona de uma personalidade marcante e de um gênio extremamente forte, ela começou a escrever poemas aos sete anos de idade, quando aprendeu a ler com a mãe. Publicou seus primeiros poemas em *O Município*, periódico de São João da Boa Vista, em 1956.

¹ Vale ressaltar que entendemos, por poesia contemporânea, as manifestações poéticas produzidas após o acaso das vanguardas concretista e pós-concretista. Assim, avaliamos a lírica fonteliana como uma das vozes poéticas da contemporaneidade.

Em 1967, teve dois poemas publicados no “Suplemento Literário” de *O Estado de São Paulo*, quando despertou a atenção do crítico literário Davi Arrigucci, de quem fora amiga de infância. Nessa época, com o apoio e ajuda de Arrigucci, mudou-se para São Paulo e estudou filosofia na Universidade de São Paulo (USP). Morreu em Campos de Jordão, aos 58, no dia 4 de novembro de 1998, de insuficiência cardiopulmonar. Atualmente, é considerada um dos nomes mais expressivos da poesia brasileira contemporânea. Poeta, filósofa e professora, teve a vida pessoal marcada por detalhes sórdidos relacionados aos seus problemas de saúde, à precária condição financeira e à sua personalidade arredia e conflituosa. Entretanto, conforme atesta Ivan Junqueira (1998, p. 135), “a fina teia de epifania criada por Orides esmaece as atribulações pessoais de sua biografia, em benefício de uma obra límpida e sem arestas”. Orides Fontela morreu em 1998, na mais completa miséria, mesmo sendo considerado um dos nomes mais importantes da poesia brasileira.

A poeta paulista publicou as obras *Transposição* (1969), *Helianto* (1973), *Alba* (1983), *Rosácea* (1986) e *Teia* (1996). Na poética fonteliana, o olhar do sujeito lírico para o mundo percebido, por meio da ação de ver, instiga vários questionamentos que põem em xeque a contradição construída entre o saber sensível e o conhecimento produzido pela ciência, ou seja, a voz lírica nos indica que o saber técnico não consegue desvendar “os enigmas do olhar”. A maneira como Fontela percebe o mundo instigou a nossa curiosidade. Isso nos conduziu a alguns textos críticos que apontavam quais eram as principais linhas de força de sua poesia.

Essa expressividade do olhar, na lírica fonteliana, não passou despercebida pela crítica. Davi Arrigucci (2006) foi quem primeiro apontou a força e proeminência desse elemento na poesia de Fontela. De acordo com o crítico, desde a primeira obra da poeta, *Transposição*, questões ligadas à visualidade e ao mundo sensível vão marcar presença na escrita fonteliana. Para Arrigucci (2006), a busca pela essência das coisas, pelos elementos ligados à paisagem natural, indica que o processo criativo da poeta é orientado pelas experiências experimentadas pela visão. Tais preferências, segundo Arrigucci, são frutos do contato que a poeta teve com a fenomenologia de Merleau-Ponty e da admiração que ela nutria pela cultura e filosofia oriental.

A questão do olhar também aparece, em destaque, na leitura de Antônio José Carlos Brito (2006), que vê, na obra fonteliana, um exercício de autoinvestigação dos elementos mais simples e singelos do mundo. Por isso, a lírica da poetisa “convive em harmonia com sua matéria prima de criação: a natureza, os elementos do mundo sensível” (p. 2).

Esse destaque conferido ao olhar por meio da poetização reiterada de elementos vinculados à experiência do sensível em Fontela instigou-nos a investigar a expressividade do olhar em sua obra. Diante disso, o objetivo desta dissertação é examinar a experiência do olhar na poesia de Orides Fontela, com o intuito de compreender de que forma o sujeito lírico se dirige e experimenta o mundo sensível. Dentre as perguntas que norteiam nossa pesquisa e que orientam nossa investigação, destacam-se: como se configura a experiência do olhar na poesia fonteliana? Dito em outros termos, qual é o papel desempenhado pelo olhar no processo criativo da autora? E, finalmente, como o sujeito lírico apreende o mundo percebido pela visão, ou seja, como se dá a sua relação com o mundo e com as coisas sensíveis?

Para a fundamentação teórica de nosso trabalho, após pesquisa bibliografia sugerida pelo professor orientador, apoiamo-nos, principalmente, em textos que discutem a experiência do olhar nas obras de arte moderna e contemporânea. Assim convocaremos as reflexões desenvolvidas por Aducci Novaes, Alfredo Bosi, Marilena Chauí e Merleau-Ponty. A nossa hipótese inicial é que Fontela, dada a sua formação filosófica, realiza, em sua poesia, uma fenomenologia do olhar, visto que as configurações assumidas pelo eu poético, que se expressa na lírica fonteliana, está muito próximo das considerações de Merleau-Ponty sobre a compreensão fenomenológica de subjetividade. Caso essa hipótese se comprove, esperamos compreender melhor a configuração do olhar na poesia de Orides Fontela, objeto desta pesquisa. Por meio desta pesquisa, esperamos contribuir, de alguma forma, com a fortuna crítica da autora, principalmente nas pesquisas que se interessam pelas relações entre poesia e filosofia. Pelo fato de nosso aporte teórico se fundamentar na fenomenologia merleau-pontiana, acreditamos que outras pesquisas podem ser realizadas nessa perspectiva, visto que há alguns trabalhos, por exemplo, que procuram estabelecer vínculos entre a poesia de Fontela e a filosofia de Martin Heidegger.

Por ser um trabalho que se orienta por um recorte temático, decidimos mapear, no conjunto de seus cinco livros, todos os poemas que apontam, explícita e implicitamente, para uma experiência perceptiva do mundo sensível. Contudo, em virtude da exiguidade do tempo, não avaliamos todos os poemas que abordam esse tema. Para comprovar a relevância da percepção visual na escrita da autora, disponibilizamos, nos anexos, o mapeamento realizado por nós durante a pesquisa. Logo, o *corpus* deste trabalho, embora seja formado por um pequeno número de poemas, tem a vantagem de trazer para os nossas reflexões composições que fazem parte dos cinco livros da autora.

Estruturalmente, o trabalho está organizado em três capítulos: “A trajetória poética de Orides Fontela”, “A experiência do olhar e suas discontinuidades” e “As

configurações do olhar em Orides Fontela”. O primeiro capítulo é dedicado a uma apresentação da obra poética da autora, seu diálogo com a filosofia e alguns aspectos da fortuna crítica da poeta, cuja poesia recebeu, desde os anos iniciais de sua trajetória como escritora, o reconhecimento da crítica especializada e de um seletivo grupo de amantes de uma literatura pouco louvada pelo mercado editorial. E, como é sabido, o reconhecimento da crítica contribuiu, sobremaneira, para a circulação da obra junto ao público leitor. Consideramos importante fazermos o resgate de alguns elementos de sua fortuna crítica, pois isso nos ajudará a desenvolver melhor nossa pesquisa e possibilitará uma melhor contextualização do projeto estético literário da poeta no cenário literário brasileiro. Nessa parte do trabalho, pontuamos o que os críticos e os pesquisadores têm dito sobre a poesia da escritora. Entre os trabalhos realizados pela crítica, daremos ênfase às considerações assinaladas por Arrigucci, Antonio Candido, Augusto Massi, Alcides Villaça, Osakabe e Brito. Nessa parte do trabalho, procuramos filiar Fontela a uma tradição que remonta à Mallarmé. Para exemplificar o diálogo da poeta com a tradição, convocamos poemas como “Oscila”. E, para mostrar o diálogo de Fontela com a filosofia, apresentaremos, em especial, os poemas como “Kant relido” e “Maiêutica”.

Consideramos pertinente esclarecer que, durante a realização desta pesquisa, encontramos vários textos que exploram, de forma folclórica e caricatural, os conflitos pessoais da poeta. Esses textos, formados por pequenas notas em jornais e revistas, não apresentam, a nosso ver, nenhuma contribuição de natureza crítica e reflexiva. Por isso, fizemos uma seleção orientada pelo alcance e representatividade para o nosso trabalho, pela seriedade e comprometimento da pesquisa e do pesquisador. Dessa forma, a escolha dos artigos, resenhas e dissertações, cujo conteúdo será referido ao longo do primeiro capítulo, não obedece a critérios específicos, pois nos orientamos, primeiramente, pelo fato de alguns dos autores aqui convocados serem importantes críticos da literatura brasileira, como Antonio Candido e Arrigucci; ou pelo fato de terem se dedicado, de maneira especial, à obra da poeta.

No segundo capítulo, “A experiência do olhar e suas discontinuidades”, apresentamos as reflexões desenvolvidas por Novaes, Bosi e Merleau-Ponty acerca do olhar. Os três autores analisam os meandros da contradição instaurada, na cultura ocidental, entre ver e conhecer. O percurso trilhado por eles evidencia que há várias formas de compreender as questões relacionadas ao olhar. Em todas elas, o ato de ver está vinculado a algum dos diferentes modos de conhecer e à percepção do mundo que nos circunscreve. Os três autores pontuam ainda que, entre as várias formas de ver, aquela que se legitimou como sinônimo de “verdadeiro” e adequado foi a ligada ao modo como a ciência vê o mundo, contudo, os outros

modos de ver também nos proporcionam conhecimento. Com o desenvolvimento das artes e da filosofia, a ação de ver vai mudar de perspectiva. A partir dessas novas formas de produção de conhecimento, a ação de ver irá concentrar-se em si mesma. Com isso, de mera ação exterior, a ação de ver passa a denotar também um exercício de educação do olhar. Nesse capítulo, procuramos fazer um percurso sobre as configurações do olhar no pensamento ocidental. Por ser um capítulo essencialmente teórico, não nos concentraremos e desenvolveremos, nessa parte, análises de poemas, o que entendemos ser tarefa do próximo capítulo.

Finalmente, no terceiro capítulo, “As configurações do olhar na poesia de Orides Fontela”, vamos enfrentar, de fato, as configurações do olhar na lírica da autora. Nesse capítulo, procuramos mostrar quais são as estratégias discursivas exploradas pela autora para construir sua poética do olhar. Procuramos mostrar, também, que a forma como o sujeito lírico fonteliano vê o mundo está de acordo com os pressupostos teóricos da fenomenologia de Merleau-Ponty. Nesse capítulo ainda, para fins de análise, agrupamos os poemas em categorias temáticas, com o intuito de melhor estruturar as considerações ali apresentadas. Nessa parte do trabalho, analisamos poemas como “Transposição”, “Caramujo”, “ver” e “Sensação”, dentre outros. Finalmente, na conclusão, apontamos que Orides Fontela constrói uma lírica fundamentada numa fenomenologia do olhar. Por meio do percurso traçado por nós, esperamos despertar a curiosidade de outros leitores de poesia e que isso possibilite, sobretudo, outras pesquisas.

Primeiro Capítulo: A trajetória poética de Orides Fontela

Leio
minha mão:
livro
único
(Orides Fontela)

Compreender e avaliar, com clareza, a poesia contemporânea não é uma tarefa fácil, sobretudo, se pensarmos em sua complexidade e em sua verdade formal e temática, às vezes, construída com uma sintaxe simples e acessível ao leitor comum, outras vezes, com uma linguagem erudita e hermética, calcada num discurso que se assemelha à língua “do meu tio Iauretê²”. Nesse contexto, embora não seja possível estabelecer ditames, visto que cada autor, em virtude da ausência de um paradigma a ser seguido, funda sua própria poética, uma das características perceptíveis na alta modernidade é o estreito diálogo com os mestres da tradição modernista e com questões de ordem filosófica e existencial de nosso tempo. Diante dessas considerações, o objetivo desse capítulo é apontar as principais linhas de força presentes na poesia de Orides Fontela, indicando como se constitui sua poesia e como a crítica tem avaliado o repertório temático e estilístico trabalhado pela poeta.

1.1. A obra poética de Orides Fontela: rupturas e diálogos

“A um passo de meu próprio espírito/ A um passo impossível de Deus./ Atenta ao real: aqui./ Aqui aconteço”. Essa é a epígrafe de abertura do livro *Transposição* (1969), primeira obra da poetisa Orides Fontela. A expressão “a um passo” é representativa da poética fonteliana. Reaparecerá em *Alba* (1983), seu terceiro livro, e sinaliza, de certa forma, as

² Expressão cunhada por Haroldo de Campos para se referir à linguagem e à sintaxe do conto de Guimarães Rosa “Meu tio Iauretê” (jaguaretê, jaguar, do tupi yaware’te – onça verdadeira). O conto é um monólogo-diálogo de um bugre contratado para “desonçar o mundo”. A linguagem do Iauretê é de difícil compreensão, pois se sustenta num ritmo e numa sintaxe próprios da cultura indígena.

quatro grandes direções que a poesia de Fontela irá trilhar: “repertório conciso, proteção contra o prosaico, rigor construtivo e a inquietante condição do situar-se no mundo, o aqui aconteço” (MASSI, 1991, p. 256).

Desde a publicação de *Transposição* (1969), o trabalho de Fontela foi reconhecido tanto pela crítica acadêmica quanto pelo público leitor, que enfatizaram a excepcional qualidade dos versos da autora, no que concerne ao repertório temático e estilístico por ela explorado. Por isso, pesquisadores como Massi (1991, p. 257) reivindicam, para a autora, um lugar entre os mais significativos e inovadores escritores brasileiros de todos os tempos. Outros estudiosos como Junqueira (1998) destacam o quanto a poesia fonteliana apresenta traços que só, num passado recente, foram valorizados pelos leitores e pesquisadores de poesia. Entre esses traços, Junqueira destaca o ritmo semântico e o ludismo.

Em relação ao ritmo semântico, Junqueira (1998, p.133) afirma que Fontela revela, em sua poética, exímio domínio dos meios de expressão e equilíbrio na exploração “das imagens, metáforas e símile” (p. 134). Em virtude da perícia e harmonia no emprego dos recursos expressivos do verso, afirma:

Na lírica oridiana pulsa o ritmo semântico. Na música verbal que anima a sua poesia, o significado jamais colide com o significante, antes o acompanha, de tal forma que o ritmo é guiado não apenas pelo ouvido, mas, principalmente, pelo sentido. É como se a autora se valesse de uma linguagem sem voz para expressar o indizível, estabelecendo, assim, aquele difícil e secreto matrimônio entre o “que” e o “como” da expressão verbal; entre um pensamento que se emociona e uma emoção que pensa, tal qual vemos nos textos de Paul Valéry, Fernando Pessoa e dos grandes poetas metafísicos ingleses do século XV. Trata-se, enfim, de uma poesia rara no panorama da poesia brasileira, e rara, sobretudo porque, dos versos de Orídes Fontela, o que mais sobreleva é a meditação sobre a vida e sobre a própria condição humana. (JUNQUEIRA, 1998, P. 134-135).

Em relação ao ludismo, Junqueira (1998) adverte que, na poesia de Fontela, “o ludismo explorado pela poeta não é o ludismo que se esgota em si mesmo, mas aquele ludismo que vemos na criança, único ser capaz de brincar a sério” (p. 137).

Ainda que não tenha a mesma fortuna crítica dos maiores escritores nacionais, aqueles que representam o centro de nosso Cânone, a escritora já conta com um número considerável de resenhas, artigos, dissertações e teses que atestam a qualidade de sua poesia. E como é sabido, esse tipo de reconhecimento é importante, pois, como nos indica Martins (2006, p. 18), “[...] a produção de um artista ganha sentido e legitimidade no momento em que determinado leitor especializado dela se ocupa e propõe interpretações e leituras, que devem se sustentar nos elementos de composição da obra”.

Nos últimos anos, segundo Bucioli (2003, p. 11), os trabalhos referentes à poesia de Fontela têm tomado “duas direções” opostas, porém complementares. A primeira, fundamentada nas teorias do imaginário de Durand e Bachelard, tem como foco de análise “os procedimentos simbólicos, míticos e imagéticos presentes na poesia da poeta” (BUCIOLI, 2003, p. 12). Tais trabalhos, realizados no âmbito da região Nordeste do Brasil, investigam a simbologia de elementos como o pássaro, a água, a pedra, a noite e o branco, enfatizando questões ligadas aos arquétipos, que podem ser apreendidas por meio da recorrência daqueles elementos (BUCIOLI, 2003, p. 13-14). A segunda linha de pesquisa tem se dedicado a investigar o diálogo entre poesia e filosofia na poesia fonteliana, analisando os procedimentos temáticos e estilísticos que podem filiar a escrita da autora aos pressupostos filosóficos de pensadores como Heidegger e Merleau-Ponty.

Um dos primeiros autores a perceber esse vínculo entre poesia e filosofia na obra de Fontela foi Arrigucci, em 1957, quando a poeta publicou o poema *Elegia I*, no Suplemento Literário do Jornal *O Estado de São Paulo*. Arrigucci sublinha também a importância dos poetas simbolistas franceses, especialmente Baudelaire e Mallarmé, e dos espanhóis Gôngora e Antônio Machado. A esse respeito, Arrigucci destaca que o diálogo com a poética de Mallarmé ocorre em alguns poemas de Fontela por meio “do aproveitamento do branco da página”. Esse aspecto da poesia da autora foi pesquisado por Dantas (2005). Segundo ele, o branco da página é explorado de forma estratégica e se materializa nos poemas por meio do uso criativo da “diagramação das palavras, dos versos e das estrofes” (DANTAS, 2005, p. 21). Dantas acrescenta, ainda, que na lírica da autora:

[...] o branco da página funciona como lugar capaz de engendrar, através de diversas modulações, não apenas o silêncio ou uma pausa requerida pela semântica do poema, mas também toda uma sorte de significantes, que contribuirão para a consecução do signo poético. Este será o resultado da leitura dos fonemas (audição) e da espacialização do texto no papel (visão). Nesse sentido, pode-se afirmar que essa poesia refrata uma interpretação subordinada unicamente à semântica, na medida em que a construção dos eventuais sentidos do poema, durante o ato da leitura, apelará simultaneamente para a audição e para o “*olhar*”. Ou seja, o signo poético vai se organizar numa instância que tenha o significante impresso no papel (a mancha negra dos grafemas no espaço branco) como lastro para a configuração dos eventuais sentidos. (DANTAS, 2005, p. 21-22, grifo nosso).

Para ilustrar as afirmações de Arrigucci e Dantas, observemos o poema “Oscila”, de Fontela:

OSCILA

Oscila
 a flor instante solta
 entre norte
 e oriente

oscila o instante
 leve
 flor entre o oriente
 e o norte

oscila fulge
 única
 centrando
 na oscilação a
 fuga
 que a transporta

oscila oscila única
 inocência
 pupila solta entre o norte
 e o nada.

(FONTELA, 2006, p. 103).

Um dos aspectos relevantes na escrita de Fontela é a sua habilidade para aproveitar os recursos técnicos e estilísticos correntes na época da construção de seus livros, embora não tenha aderido a nenhum movimento específico. O poema transcrito acima evidencia bem esse diálogo. A composição foi publicada no livro *Helianto* (1973) e ilustra o diálogo da poeta com os fundamentos estéticos propostos por Mallarmé. Segundo Dantas (2005), um dos méritos da lírica de Fontela é o fato de a poeta não se ater apenas, na construção dos seus versos, aos elementos “estritamente linguísticos, delimitados nos níveis fonético, morfológico, sintático e semântico” (p. 51). Em Fontela, tais elementos não dão

conta de explicar a diversidade de sentidos que são construídos por meio da disposição do texto no espaço da página.

Nos versos do poema “Oscila”, o arranjo, a combinação das palavras e a distribuição das estrofes no espaço da página interferem tanto no ritmo do poema quanto na apreensão dos sentidos construídos na materialidade do texto. Diante da organização do poema, somos convocados a “oscilar” insistentemente o olhar, ora para direita, ora para esquerda, para acompanhar o movimento oscilante realizado pela flor. É possível perceber que a ordenação dos versos, no espaço da folha de papel, representa o movimento realizado pela flor, em decorrência da ação do vento que desloca suavemente a flor do Norte para o Leste e vice-versa, ou seja, para a direita e para a esquerda. Essa estratégia de trazer, para o plano da forma, as ideias indicadas no plano do conteúdo vai marcar presença em vários poemas da autora. Essas qualidades, observadas inicialmente por um seleto grupo de leitores, influenciaram, sobremaneira, a colocação de suas obras no mercado editorial.

Em 1969, com o apoio de Arrigucci, Fontela publicou seu primeiro livro, *Transposição*. Depois vieram *Helianto* (1973), *Alba* (1983), *Rosácea* (1986) e *Teia* (1996). Com *Alba*, Orides ganhou o prêmio Jabuti em 1983. Posteriormente, foi premiada pela Associação Paulista de Críticos de Arte, em 1996, pelo livro *Teia*. Os quatro primeiros livros foram reunidos no volume *Trevo* (1969-1988). Na França, os poemas dessa coletânea foram publicados em dois volumes com o título *Trèfle* (1998).

Em *Helianto*, chama-nos bastante atenção a quantidade de poemas relacionados ao universo paisagístico, principalmente, os poemas que abordam questões ligadas ao elemento flor. Aliás, o eixo temático desse livro remonta à publicação anterior. O poema “Girassol”, incluído na terceira parte de *Transposição*, anuncia: “Quero expressar a flor/ e o girassol me escolhe:/ helianto, bizânico ouro azul” (FONTELA, 1991, p. 258). É baseado nas possibilidades significativas desse poema que afirma: “o eco de uma flor potencializa e disciplina a melodia rítmica dos 55 poemas que constituem *Helianto*”.

Vale ressaltar ainda que a maior diferença desse livro em relação à *Transposição* não é temática, mas formal, a maioria dos poemas do livro são assinalados por um rigoroso trabalho construtivo. Em *Helianto*, como já dissemos anteriormente, Fontela dialoga com outras vozes poéticas da tradição, especificamente, com as ideias do concretismo e com os fundamentos da poética de Mallarmé. Em sintonia com os novos paradigmas da modernidade, a autora irá explorar a concepção espacial dos versos, redimensionar o espaçamento das palavras. Dessa forma, transforma em significado o branco da página, ressalta o abismo que

há entre uma palavra e a outra. Com isso, obriga o leitor a aprender a ouvir o silêncio, a ver aquilo que está aparentemente invisível (MASSI, 1996).

Dez anos depois, Fontela publica seu terceiro livro, *Alba*, obra mais conhecida da poetisa. De acordo com Candido (1983, p. 4), embora seja um livro de renovação, *Alba* é “a síntese de uma poética construída em espiral”. A afirmação do crítico se fundamenta no fato de *Alba* ser, de algum modo, uma reatualização de *Transposição*, fato comprovado pela epígrafe: “A um passo/ do pássaro/res/piro” (FONTELA, 1969, p. 10). Agora não temos mais o ato inaugural, o situar-se no mundo, “o aqui aconteço”. O olhar do eu poético volta-se para os elementos exteriores de forma inusitada, “como se fosse a primeira vez”, pois, conforme disse a própria autora em uma entrevista, “A um passo do pássaro o ser vive, absorve” (FONTELA, 1986, p. 2). Destacam-se, em *Alba*, a presença reiterada de figuras da mitologia grega: “Prometeu”, “Centauro”, “As parcas”, “Penélope”. Para a crítica acadêmica, o repertório temático e as escolhas estilísticas da poetisa denotam que *Alba* é a expressão de uma autora, poeticamente, madura.

O sucesso de *Alba* irá fecundar criativamente a publicação posterior, *Rosácea*. A nosso ver, esta é a obra mais complexa de Fontela. Os 77 poemas que constituem o livro são extremamente sintéticos e de difícil compreensão. Para Massi (1996, p. 6), *Rosácea* traz consigo a soma de todos os livros que a autora já havia produzido e que ainda almejava produzir. A epígrafe retirada dos fragmentos do filósofo Heráclito: “coisas variadas e ao acaso mescladas – o mais belo universo” (Apud FONTELA, 1986, p. 198) assinala, definitivamente, os estreitos vínculos entre poesia e filosofia na poética fonteliana. Segundo Chauí (1986, p. 4), *Rosácea* é pura “abstração vitral do ser”. Esse livro, que começou a ser escrito antes da publicação de *Transposição*, abarca todo o potencial criativo e filosófico da poeta. Talvez decorra disso seu caráter hermético. *Rosácea*, quarto livro de Fontela, “contém, em suas vértebras – as cinco divisões internas – as bases de sua última publicação, *Teia*” (CHAUÍ, 1986, p. 4).

Nesse livro, segundo Chauí (1986, p. 4), Fontela dá continuidade ao projeto de desvelamento do Ser das coisas, iniciado em *Transposição*. Nos 55 poemas de *Teia*, a poeta depura ainda mais seu repertório temático e estilístico, pois “sabe que o Ser de cada coisa só se revela na mediação mínima da linguagem” (CAMPOS, 2008, p. 4). Por isso, continua explorando a economia vocabular e discursiva. Em termos temáticos, destaca-se com mais ênfase os poemas de reflexão metalinguística. Contudo, vale a pena enfatizar que, mesmo nos poemas de natureza metalinguística, aquelas questões de ordem filosófica e existencial continuam latentes, elementos que singularizaram sua dicção poética.

Para Arrigucci (2006), desde *Transposição*, primeira publicação de Fontela, as bases de sua poética já estavam “prontas em essência” (p. 7). Para ilustrar suas afirmações, ele cita os poemas: “A coruja”, “Elegia I”, “Kant relido”, “Estrela” e “Bem-te-vi”. De acordo com o referido crítico, as questões ligadas ao estar no mundo, à busca pelo essencial, à capacidade de síntese e abstração, o lirismo seco e cortante – elementos recorrentes na poesia de Fontela – derivam da formação acadêmica da poeta. Segundo Arrigucci (2005), quando Fontela cursou filosofia na Universidade de São Paulo (USP), a fenomenologia era a vertente filosófica que mais se expandia e que procurava compreender, a partir de uma ruptura com a tradição filosófica cartesiana, a subjetividade. É nesse sentido que, inspirando-se na fenomenologia, entende-se o fato de as linhas de força que orientam a poesia fonteliana se encontrarem assentadas em uma reabilitação filosófica do sensível.

A leitura atenta da obra de Fontela mostra-nos que a poeta apresenta, como predileção, um olhar terno para os elementos simples do mundo: “o pássaro”, “o céu”, “a luz”, “a flor”, “a rosa”, “o cântaro de Rebeca”, “o caramujo”, “o girassol”, “as estrelas”. Segundo Arrigucci (2006, p. 6), Fontela parte desses seres singelos do mundo sensível e os transporta para uma teia de abstrações de ordem filosófica e existencial, ligadas ao devir.

Ao discorrer sobre os poetas que contribuíram com o processo criativo de Fontela, Arrigucci destaca que a poética fonteliana é atravessada pelo “alumbramento” de Manuel Bandeira, pela inquietude problematizadora de Carlos Drummond de Andrade e pela artesanaria e rigor construtivo de João Cabral de Melo Neto. Para ele, “Orides armou-se para fazer grande poesia” (ARRIGUCCI, 2006, p. 4), pois:

[...] absorvia na camada profunda as leituras que lhe interessavam, mas também as elaborava muito, ela aprendeu a fazer um certo tipo de poema, um poema muito “desinfrável”, de recorte seco. [...]. Nela o trabalho de artesão, que João Cabral chamou de “trabalho de arte”, era muito conjugado com instantâneo de inspiração lírica, o que lhe deu uma força muito poderosa [...] (2006, p. 5, aspas do autor).

No texto intitulado “Na trama dos fios: tessituras poéticas”, Arrigucci (2006), ao tratar do imbricamento entre a vida pessoal da poeta e a ressonância disso em sua escrita, afirma que alguns traços da personalidade de Fontela vão deixar marcas profundas em sua escrita. Para ele, em virtude da acentuada miopia, Fontela via o mundo de um outro ângulo. Segundo o crítico, “Orides usava uns óculos fundo de garrafa [...]. Por ver as coisas turvas e longe, precisava aproximá-las. Esta necessidade de proximidade é algo importante em sua escrita: *ver o objeto microscopicamente*. Você pega um pássaro e aumenta-o” (ARRIGUCCI, 2006, p. 8, grifo nosso).

Outra marca da poesia fonteliana, ressaltada por Arrigucci, diz respeito ao senso de transcendência, oriundo da filosofia oriental e do budismo. Motivada pelos valores daquela cultura, Fontela dedicou-se ao estudo da Ikebana³, fato que vai potencializar a escolha por certo repertório temático. Não há dúvida de que a Ikebana deixou marcas profundas na poética de Orídes. A própria poeta, em entrevista, reconheceu essa dívida: “O meu verso curto deve muito à cultura oriental. Eu ficava fascinada com a técnica do arranjo floral japonês que cria uma harmonia de construção linear, ritmo e cor” (FONTELA, 1989, p. 23).

Para Arrigucci, o contato com a cultura oriental e com a filosofia de Merleau-Ponty se corporificam na escrita da poeta por meio da incessante busca por autêntica experiência das coisas. Por isso, o olhar do eu poético, na poesia de Fontela, “encarna-se” no objeto poetizado.

A repercussão da cultura oriental na lírica de Fontela é mencionada também por Franchetti (2004). Em “A poesia brasileira depois de Cabral”, artigo no qual destaca as principais tendências da poesia brasileira contemporânea, Franchetti assinala, no processo criativo de Fontela, procedimentos temáticos e estilísticos comuns à poesia oriental, ou seja, o haikai, um gênero poético de destaque na literatura japonesa, que consiste em sublinhar qualquer coisa simples e concreta, ligada, principalmente, às estações do ano, que, em virtude da sua singeleza, chama a atenção do poeta.

Para Franchetti, “o haikai é um poema breve, objetivo, que tem como centro significativo um fenômeno ligado à sucessão das estações do ano” (FRANCHETTI, 2004, p.17). Estudioso do haikai, o pesquisador constata, em vários poemas fontelianos, afinidades com a composição nipônica. De acordo com ele, Fontela “tem preferência pelas formas breves nas quais os rápidos traços descritivos produzem o efeito de uma contemplação despojada que lembra o haikai” (p. 18). É importante frisar que Fontela não produziu haicais, a semelhança se dá por meio do estilo e da técnica de composição de alguns de seus poemas. Observemos esses elementos no poema Aurora:

AURORA

Madrugada

³ Nome pelo qual é conhecida a arte de compor artesanalmente as flores naturais. A Ikebana nasceu no oriente com o propósito de expressar certos conceitos filosóficos da religião budista. A arte de vivificação floral existe no Japão desde os tempos antigos. O estilo se assenta na filosofia de Mokiti Okada, que visa incorporar a Verdade, o Bem e o Belo em todas as atividades humanas. Seu objetivo é, a partir da beleza e da harmonia da flor, cultivar e elevar a sensibilidade estética do praticante da Ikebana e de quem a aprecia. Para tanto, o Ikebana une o sentimento humano à força da grande natureza, valorizando-se o equilíbrio entre as flores utilizadas.

negação da vertigem
redescoberta infinita
da luz.

Madrugada
figura limpa da unidade.
(FONTELA, 2006, p. 54).

Nesse poema, que tematiza o nascer do dia, o aparecimento dos raios de luz, o que mais nos chama a atenção é a imagem construída e a sua estrutura sintética que lembra o haicai, o diálogo com a composição oriental se dá por meio do estilo conciso e da descrição do amanhecer do dia, pois, conforme nos indica Arrigucci (2006, p. 10-11, aspas do autor):

Orides tem afinidade com certas tendências modernas da poesia. Leu, por exemplo, Valéry, Rilke, poetas que eram grande fonte de influência para a geração de 45, do mistério da poesia. Sua poética, no entanto, não cultiva o mistério, ao contrário, vê o claro em tudo e os enigmas estão postos no concreto. “Ela vasculha algo, intui alguma coisa na realidade e isso é terrível, pois sua visão não é conciliatória e sua voz é problemática, sempre”.

Como podemos perceber por meio das considerações de Arrigucci, a poesia de Fontela revela um “eu” que, no ofício do verso e no trabalho artesanal de lapidação da palavra, não mede esforços para alcançar o essencial. Por isso, sua poesia é inquestionavelmente substantiva, sem adornos, sem acessórios e outras bombas de gás lacrimante. Como voz lírica das últimas décadas do século XX, a poesia de Fontela se revela densa, sedutora e inquietante. A comoção, sem sentimentalismo, e a reflexão despertadas pelos seus poemas promovem uma cumplicidade entre o leitor, o poeta e a palavra. Os seus poemas, reescritos por um “eu” sensível e disposto a ouvir “sentidos”, proclamam a palavra inesgotável da poesia ao experimentar a escrita poética como sedução e inquietude. Além disso, as suas experiências e conflitos pessoais, de alguma forma, acabaram ressonando na sua poética, ora reveladas pelo desejo de transcender, ora pela busca determinada da essência das coisas, ou pela incontida reflexão sobre a linguagem, ou ainda, pela forte inclinação metafísica de sua dicção poética (BORGES, 1999).

Dessa forma, na poesia de Fontela, a repetição de motivos poéticos como “a água”, “a luz”, “o espelho” e “o branco” revela o modo pessoal de a poeta depurar sua escrita. É por meio desses elementos do mundo concreto que Orides, “na busca da transcendência”, medita sobre temas universais a fim de alcançar o poema bem realizado e potencialmente plurissignificativo (BORGES, 1999, p. 40).

Outra voz crítica que também ressaltou as qualidades da poesia fonteliana foi Antonio Candido, no prefácio de *Trevo* (1988). De acordo com o pesquisador, Orídes construiu uma obra densa e singular, visto que:

Orídes tem um dos dons essenciais da modernidade: dizer densamente muito por meio de poucas, ou quase nenhuma palavras, organizadas numa sintaxe que parece se fechar à comunicação, mas que na verdade multiplicam as suas possibilidades. Densos, breves, fulgurante, convidando o leitor a voltar diversas vezes, a procurar novas dimensões e várias possibilidades de sentido, por este motivo adentrar no universo poético de Orídes significa atentar para a simplicidade de seus versos e desconfiar de que haja neles algo além do que simples palavras. É preciso enveredar pela multiplicidade de significados em tão curtos versos, pois “Orídes entronca na tradição do poema curto e virtualmente fragmentário, mas trabalhado com o senso de concorrência de recursos, para chegar à multiplicidade de significados” (CANDIDO, 1983, p. 6, aspas do autor).

Como podemos perceber, tanto Candido quanto Arrigucci ressaltam o laborioso trabalho com a linguagem como elemento vital da lírica de Fontela. No prefácio de *Alba* (1983), obra organizada e publicada sob o auspício de Massi, Candido reitera, em várias passagens do texto, que “os poemas de Orídes têm o rigor construtivo dos poetas engenheiros” e um impacto, por assim dizer, das vanguardas recentes (CANDIDO, 1983, p. 4). Para o crítico, a luta com o fazer poético, por meio de um constante refazer, faz com que a voz lírica fonteliana, no cenário da alta modernidade, tenha uma expressividade singular. Para ele, “os poemas de Orídes Fontela mostram como a força poética verdadeira supera os modismos e transforma as tendências do tempo em coisa própria do poeta. Ainda bem que ela resistiu aos modismos e fez uma obra de valor excepcional” (CANDIDO, 1983, p. 5).

No contexto da literatura brasileira, recebem o epíteto de poeta engenheiro aqueles escritores cuja escrita é assinalada pela economia verbal, rigor construtivo e ausência de transbordamentos sentimentais. A metáfora do poeta engenheiro foi difundida por Secchin (1999) a partir do estudo que realizou da obra de João Cabral de Melo Neto, em referência aos fundamentos poéticos presentes no poema-título “O engenheiro”, de 1945. Esta obra é considerada por Lima (1995, p. 25) como “um divisor de águas no projeto estético cabralino” e servirá, segundo o crítico, de paradigma para outros escritores brasileiros.

De acordo com Secchin, (1999, p. 95), Cabral é um “engenheiro da palavra”, pois sua escrita “é um monumento pétrico, cerebralmente arquitetado e construído”. A linguagem do poeta engenheiro é “substantiva” e se sobressai pela “objetividade”, “precisão vocabular” e aversão ao “lirismo de dicção romântica”, que concebia o poema como a expressão genuína de subjetividade do autor (p. 96). Ora, a escrita dos engenheiros da palavra fundamenta-se na reflexão, na “geometrização” (p. 95). Secchin (1999) sublinha que a gênese desse projeto de

escrita remonta a Mallarmé e a Valéry, “que concebiam o poema como um exercício de linguagem” (p. 96). Nessa mesma linha de raciocínio sobre a escrita dos herdeiros de João Cabral de Melo Neto, acrescenta Lima (1995):

“As emoções e sentimentos estão subordinados a uma geometria intelectual que dita o rigor do verso”. [...] O que existe para o poeta, basicamente, são as palavras, não os sentimentos, o que as palavras têm a dizer é bem mais do que a dor dos desencontros e das aspirações pessoais. A poesia não é o disfarçado canto do foro íntimo ou o enganoso encanto do seu leitor. Na verdade, se ela tem alguma função é a de ser resposta em linguagem, resposta-constituída em estrutura própria, resposta-constituente, e não simples resposta-reflexo, ainda que organizante do que reflete. (1995, p. 25-26, aspas do autor).

Na lírica de Fontela, o legado herdado de Cabral e de outros mestres da tradição foi examinado por Sussekind (2007). No texto “Uma discreta cirurgia da flor”, a pesquisadora aponta os recursos estilísticos explorados pela poeta para produzir uma poesia impessoal e arrojada, do ponto de vista formal e temático. Entre os procedimentos trabalhados por Fontela, resalta Sussekind (2007, p. 335), encontramos a “[...] preferência por infinitivos, indeterminações, substantivos abstratos ou nomes referentes a elementos inanimados ou de alguma forma inusuais como agente da ação verbal”.

Sussekind ressalta ainda que, mesmo nos poemas em que há a presença da primeira pessoa, do singular ou do plural, a poeta trabalha recursos como a ambiguidade referencial que, no contexto do poema, produzem certo “apagamento do sujeito”, e maior destaque à ação em si. Esse tipo de ambiguidade, muitas vezes, é construído, no texto, por meio da troca da primeira pela terceira pessoa. Essa troca, geralmente, ocorre na passagem de uma estrofe para outra ou, dentro da mesma estrofe, de um verso para outro. É o que ocorre na composição abaixo:

DESAFIO

Contra as flores que vivo
 contra os limites
 contra a aparência a atenção pura
 constrói um campo sem mais jardim
 que a essência.

(FONTELA, 2006, p. 23).

O poema acima começa em primeira pessoa, perceptível pela conjugação verbal. No terceiro e quarto verso, ocorre a mudança de pessoa gramatical (3ª pessoa). Segundo

Sussekkind (2007), a mudança de pessoa gramatical instaura, no poema, uma “sensação de abstração” (p. 338). Por meio desse procedimento, tem-se o “abandono de eu em prol de outro sujeito, a ação pura”. Tal recurso acentua a oposição temática que há entre aparência e essência, que estrutura as possibilidades de leitura do texto (SUSSEKIND, 2007, p. 338-339).

Na mesma linha de raciocínio de Sussekkind, Massi (1983, p. 100-101), em uma resenha sobre o livro *Alba*, afirma que a poesia de Orides é marcada pela lucidez. Para o pesquisador, a partir de *Helianto* (1973), a voz lírica de Orides adquiriu maturidade, “dando mostra de se vincular à melhor tradição da poesia moderna, incluindo referências a Mallarmé e Ungaret” (MASSI, 1983, p. 101). Segundo o crítico, o discurso lírico fonteliano é altamente arrojado e, por isso, “nos impele para o gesto inaugural: é um renascer contínuo/ que nela se instaura,/ vida nunca acabada/ tentando o absoluto.” (MASSI, 1983, p. 101).

Ao avaliar o livro *Transposição*, Massi (1986) afirma que, nos 56 poemas nele contidos, a poesia de Fontela nasce da problematização do fazer poético. *Transposição* “ao expor suas vértebras”, simbolizadas por sinais de “-“ e “+“, assinala a consciência de realidades extremas. “Diríamos então que a poesia de Orides não nasce problematizando o fazer poético, ela nasce da própria problematização” (MASSI, 1986, p. 61).

Em relação a *Helianto*, Massi o considera um “contraponto de *Transposição*. É polifonia das palavras” (MASSI, 1996, p. 60). Por isso, refere-se ao livro como “A flor no meio do círculo”. Para o crítico, em *Helianto*, “[...] o eco de uma flor pulsa no título do livro. E entre uma flor e outra o tempo disciplina melodias que se desenvolvem independentemente, mesmo dentro da mesma tonalidade. Base essencial a que me referi antes, em ‘*Transposição*’” (MASSI, 1986, p. 61).

Outra voz moderna presente em *Helianto*, segundo Massi, é Murilo Mendes. Tal diálogo se faz presente, nessa obra, na seção denominada sintaxe, cuja marca maior é o olhar seletivo da poeta para as vanguardas da época. Para Massi (1986), “o espaçamento dado aos poemas propicia o cintilar das palavras” (p. 62). De acordo com o referido crítico, cada livro de Fontela sustenta-se em torno de um ciclo; e a obra, em seu conjunto, em um espiral. *Alba*, livro agraciado com o Prêmio Jabuti, em 1983, é a confirmação desse périplo. Em *Alba*, em cada um dos 52 poemas que o compõe, a “curva da espiral avança e a cada curva descrita amplia-se o universo poético fonteliano, por meio da incorporação de elementos anteriores que se renovam através do refinamento expressivo da poeta” (MASSI, 1986, p. 65).

Massi afirma também que a retomada de antigos poemas, procedimento que reaparece em *Rosácea*, relaciona-se com a “metáfora da espiral”, por sua estrutura cíclica. Por isso, “*Rosácea* é ornamento arquitetônico em forma de rosas compostas por flores de cinco

pétalas, as quais representam cinco tempos de um ponto interno, o rigor construtivo, que forma a base da espiral” (MASSI, 1986, p. 66). Para Massi (1986), *Rosácea* corporifica a soma de todos os livros anteriores. Dividido em cinco partes: “Novos”, “Lúdicos”, “Bucólicos”, “Mitológicos” e “Antigos”, potencializa, em seus setenta e sete poemas, “a primavera das palavras” (MASSI, 1986, p. 66). Diante dessas considerações, fica evidente que, na escrita fonteliana, um poema fecunda outro, evidenciando, assim, que seus livros são frutos de um projeto engenhoso do pensamento.

Outro elemento importante, na fortuna crítica da poeta, são os textos nos quais ela fala de si mesma e da sua obra; incluindo, nessa seleta, os seus depoimentos. Dois deles são significativamente importantes para compreender a sua poética, pois focalizam os estreitos laços entre poesia e filosofia. O primeiro depoimento, conduzido por Pucheu, ocorreu em 1998 e foi publicado no livro *Poesia (e) Filosofia*. Em “Sobre poesia e filosofia – um depoimento”, Fontela reconhece que o pensamento filosófico engendrou sua escrita e repertório temático. Ao explicar o que representa a poesia em sua vida diz:

Arcaica como o verbo é a poesia, e velha como o cântico. A poesia, como o mito, também pensa e interpreta [...]. A poesia inventa e inaugura os campos do real, canta; é um *logos*, mas não se restringe a isso. Poesia é instrumento válido para apreender o real [...]. Meu ideal de poesia é isso. (FONTELA, 1998, p. 14).

O excerto citado mostra que a vitalidade da poesia fonteliana vem dos elementos que circunscrevem as experiências simples do universo humano. Ao tratar da natureza problematizadora de sua lírica e da relação desta com a filosofia, a poeta explica:

Pensar dói mesmo [...] esta posição existencial do meu pensamento já é filosofia, isto é, seria possível desenvolvê-la em filosofia e daí vem meu interesse pelos fundamentos filosóficos propriamente ditos: Pascal, Heráclito, Heidegger, Merleau-Ponty, Agostinho e Platão. Salada que resultou em meu primeiro livro, “Transposição”, muito abstrato é pensado no sentido poético de tais termos. Girava em torno do problema do Ser, da lucidez, e abusava da luz. (FONTELA, 1998, p. 14).

Ao avaliar a recepção do referido livro, Fontela reconhece que o tom impessoal e abstrato contribuiu para a pouca receptividade da obra junto a determinados públicos. De acordo com a poeta, “é um livro estranho que só recentemente percebi como estava na contramão da poesia brasileira. Foi um livro escrito no interior, tramado pelas tendências já levantadas, e onde poesia e filosofia tentavam se irmanar”. (FONTELA, 1998, p. 15).

Fontela finaliza o depoimento afirmando que não trilhou o caminho inicialmente almejado no campo da Filosofia, pois descobriu, durante o curso, que a Filosofia não era o seu

caminho, que não respondia aos seus anseios e dúvidas. Reconhece, entretanto, que aprendeu muito com os “filósofos criativos” (FONTELA, 1998, p. 15), referindo-se à escrita de Heráclito e Heidegger. Confessa também que leu tais filósofos como poetas, visto que:

Há muita poesia nesses filósofos. Os filósofos podem servir de exemplos aos poetas [...]. Mas cabe ao poeta ser fiel ao seu pensamento e a sua voz interior, sem forçar, sem filosofar explicitamente; deixar que naturalmente filosofia e poesia se interpenetrem, convivam e colaborem [...]. (FONTELA, 1998, p. 16).

Em seu segundo depoimento, a poeta esmiúça quais foram as principais vozes que engendraram a sua expressão lírica. Ela afirma que a primeira influência literária que a marcou foi a figura paterna. Seu pai, embora fosse analfabeto, fazia questão de contar, todas as noites, um caso ou uma história de fada para que ela dormisse. As narrativas, de natureza lendária, exploravam quase sempre os mesmos enredos, entretanto, as peripécias eram continuamente recriadas e renovadas pela mente criativa do fabulador. No entanto, foi durante o processo de alfabetização, realizado pela mãe, que Fontela teve, via cartilha, os primeiros contatos com o gênero poético. Segundo ela, os textos eram muito simples, mas chamavam a atenção pelo ritmo e pelo caráter lúdico.

Ao discorrer sobre o aprendizado referente à versificação, Fontela esclarece que foi, durante o ginásio, que fez os primeiros sonetos, cuja técnica aprendeu nas aulas do professor Francisco Pascal, em particular, com o poema “A Tempestade”, de Gonçalves Dias. Nessa mesma época, orientada pelo mesmo professor, Orides teve as primeiras experiências estéticas com a poesia de Manuel Bandeira. Já na adolescência, descobriu, por sugestão de uma bibliotecária, a poesia de Carlos Drummond de Andrade. Segundo Fontela (1991), Drummond foi a maior e principal influência que ela teve na vida. Por volta dos 21 anos, teve contato com a poesia de Fernando Pessoa, João Cabral de Melo Neto e Cassiano Ricardo.

Para produzir uma poesia arrojada, Fontela afirma que era indispensável aprimorar a linguagem e a forma de expressão. Para conseguir tal intento, adotou como procedimento a “fuga ao confessional, a primeira pessoa, a tudo que pudesse cheirar, até de longe, poesia feminina” (FONTELA, 1991, p. 257). O motivo que a levou a explorar a impessoalidade foi o receio aos rótulos. “Eu já sabia que era feminista, e sabia que minha poesia seria desvalorizada se parecesse poesia de mulher. Daí, abstraí, abstraí, abstraí. Foi uma força: fui aceita.” (FONTELA, 1991, p. 257).

Ao avaliar a sua poesia, Fontela afirma que *Rosácea* é o livro que melhor representa a identidade do sujeito empírico de quem assina a obra: “todos os temas da minha

mitologia pessoal – o ser, o silêncio, a palavra, o sangue estava ali em potência”. (FONTELA, 1991, p. 257). Vale frisar que a mitologia pessoal à qual se refere Fontela não indica uma poesia de foro íntimo. A mitologia pessoal da autora diz respeito ao repertório temático e à forma como ela organiza e significa alguns temas recorrentes em sua lírica. Além dos signos mencionados por ela, destaca-se também a presença constante da “cor branca”, “da luz”, “da aurora”, “da flor” e “do espelho”. A frequência dos supracitados elementos na poética da autora nos remete à poesia de João Cabral de Melo Neto, cujo fazer poético está assentado sobre elementos como a pedra, o rio e as paisagens que margeiam o Capibaribe.

Ao avaliar o conjunto de sua obra publicada até aquele momento, Fontela (1991, p.259) revela que o primeiro livro escrito visando publicação foi *Rosácea*, entretanto, seguindo as orientações de Arrigucci, decidiu publicar primeiro *Transposição* (1969), apontado por ela como um livro forte, despretensioso e único. Mas, para Fontela (1991, p. 258), *Rosácea*, pela arquitetura interna, é a obra que melhor representa a identidade e as inquietudes do olhar do sujeito empírico que assina o livro. Segundo ela:

Rosácea merece análise, apesar de morto e enterrado. É que na sua estrutura quádrupla – fala, jogo, luta, partilha – já prenunciava todo o resto, e já continha temas de minha mitologia pessoal – o ser, o silêncio, a palavra, a poesia, o sangue... Partilha não se desenvolveu, é claro: poesia dita social não é um tema para proletários autênticos como eu. Aos burgueses fica bem escrever sobre os pobres, mas quem é pobre quer fugir até do tema, e quanto mais cedo melhor. (FONTELA, 1991, p. 259).

O tom irônico e corrosivo do trecho acima citado demonstra que Fontela se exasperava ao pensar na possibilidade de elaborar uma poesia consagrada aos dramas pessoais. Por isso, cultivou uma poesia límpida, “despersonificada”, ou seja, marcada pela ausência da primeira pessoa.

Para Fontela (1991), *Transposição* é “um livro com integridade e força própria, filho do sol de São João da Boa Vista” (p. 259). Contudo, aponta *Helianto* como a produção mais sofisticada de seu trabalho, consequência do cruzamento do discurso poético com o filosófico. Por isso, considera *Helianto* o livro mais bizantino, tanto no sentido positivo quanto negativo. Nessa obra, afirma Fontela (1991, p. 259), “esbaldei-me, usei e abusei de toda a tecnologia apresentada”.

Em relação ao sucesso e reconhecimento alcançados com *Alba*, Fontela entende que esse livro assinala o fim de um ciclo, o ápice da espiral poética, cujas bases estavam semeadas em *Rosácea*. Por isso, considera que era necessário mudar, inovar. As mudanças planejadas por ela foram consubstanciadas quando decide reorganizar e publicar *Rosácea* em

1986. Para a poeta, *Rosácea*, título sugerido por Arrigucci (1991, p. 260), é o seu livro mais “*gauche*”, heterogêneo e dissonante. Dito em outros termos, é “uma bagunça organizada” (FONTELA, 1991, p. 260). A respeito dessa “dissonância” mencionada por Fontela, lembremo-nos de que Friedrich (1987, p. 15) a considera como um dos objetivos das artes modernas, pois “a tensão dissonante acentua o caráter fragmentário da produção lírica do século XX”. Ao tratar das mudanças relacionadas ao repertório temático e estilístico presentes no supracitado livro, Fontela (1991, p. 261) afirma:

Foi em Rosácea que tentei renovar-me, abandonar o sublime, o metafísico, assumir o pessoal, o concreto, isto é, condensar abstrações e apresentá-las como imagens, se possíveis exemplares. Em parte consegui, em parte não. Enfim, estou a caminho de uma nova virada, a mais problemática de todas.

Em relação a *Trevo* (1969-1988), compilação das obras escritas até aquele momento, Fontela aponta a crise pela qual passava a cultura brasileira como elemento responsável pela baixa receptividade alcançada pela poesia no cenário daquela época.

O último livro publicado, em vida, pela autora foi *Teia* (1996), cujo prefácio é assinado por Chauí. A pesquisadora ressalta que o trabalho de criação poética corporificado nos poemas desse livro foi gestado sob o signo “da beleza e seu além, por isso *Teia* é ‘palavra pensante’” (CHAUÍ, 1988, p. 5). Dessa forma, não há, na materialidade do texto, qualquer traço de biografismo. Logo, as linhas de força que fundamentam a arquitetura dos poemas são a “limpidez lacônica, resultado de quem vai, por meio do trabalho engenhoso com a linguagem, ao âmago das coisas, ofuscando sem cegar, aturdindo sem ensandecer, ressoando sem ensurdecer” (CHAUÍ, 1996, p. 6).

Para Fontela (1991, p.261), *Teia* é o mais simples dos seus livros, representa a sua intenção de se afastar do “barroquismo” que imperava na época. Ao tratar da recepção dessa obra por alguns segmentos da crítica, afirma:

Reclamam porque não falo de amor. Mas então não leram Homero... Eu quis chegar ao miolo das coisas, mas infelizmente nossos especialistas ainda têm uma visão olímpica da poesia. Antes de *Teia*, cheguei a ser classificada de poeta “metafísica”. Agora espero ficar mais difícil me enquadrar. Eu queria ser mais enxuta, sei que não agrada, porque a moda de hoje é o barroquismo [...]. A moda é ser difícil. (FONTELA, p. 260-261).

O termo barroquismo ou neobarroco usado por Fontela, segundo Bonafim (2010, p. 30), refere-se, pejorativamente, a algumas produções dos anos 70 e 80 que se pautavam pelo “preciosismo verbal aliado à versificação excessiva”. O intenso jogo de contrastes, o embate exagerado entre paradoxos humanos era bastante explorado. Os adeptos desse estilo

de composição visavam surpreender e “atualizar o formalismo classicizante” (BONAFIM, 2010, p. 32).

Nos parágrafos anteriores, afirmamos que a poesia fonteliana é fruto de um processo engenhoso do pensamento, assinalada pelo apagamento do sujeito poético e pelo diálogo com a filosofia. Em virtude da relevância dessas afirmações para o desenvolvimento do nosso trabalho, consideramos pertinente apresentarmos o pensamento de alguns autores sobre essa questão, visto que a interação entre poesia e filosofia ainda gera algumas controvérsias.

1.2. Poesia e Filosofia

Na cultura ocidental, herdeira da tradição greco-romana, a racionalidade lógica, pautada no raciocínio abstrato e conceitual, firmou-se como saber privilegiado, subjulgando outras manifestações humanas. Desde os gregos, instaurou-se uma tensão entre o sensível e o inteligível, estabelecendo-se, desde então, uma cisão entre o conhecimento da razão – que inclui a filosofia e a ciência – e o conhecimento da sensibilidade, que abarca, de modo geral, todas as expressões artísticas. Mas a racionalidade lógica e conceitual, que possibilitou o desenvolvimento da ciência e da técnica, não deu conta de responder às indagações e contradições do universo humano.

Diante da incapacidade da técnica e da ciência de preencher os nossos “vazios” e “dobras”, aprofundados pelo mundo do trabalho e pela lógica do mercado, presenciamos, na contemporaneidade, o alargamento do conceito de razão. Diante disso, para compreendermos a poesia que é produzida nesse cenário de crise e contradições, é indispensável entendermos a relação entre poesia e pensamento, visto que nos é solicitado, a todo instante, capacidade de análise, de reflexão e de criatividade.

A oposição que se construiu historicamente entre poesia e pensamento é o centro das considerações de Paul Valéry, num ensaio célebre, intitulado *Poesia e Pensamento Abstrato*, no qual o autor trata da querela entre esses saberes a partir de suas próprias experiências, como pensador e poeta. No supracitado ensaio, Valéry nos mostra que o senso comum costuma simplificar a forma de pensar da arte, por considerar que todo grande poeta é tomado pela inspiração e pelo devaneio descomedido. Valéry assevera, ainda, que essa maneira de conceber o trabalho poético é fruto de uma oposição secular que se faz entre arte e pensamento, pois “a inspiração dispensa o trabalho do pensamento” (VALÉRY, 2007, p. 20), visto que, segundo a tradição legada por Platão, o poeta é um mimético, um criador de

simulacros, de inverdades que alucinam a razão. Por esse motivo, a permanência dos poetas na República representava uma ameaça à educação dos futuros guerreiros.

Essa postura depreciativa em relação à poesia e às artes, que ainda hoje é alvo de acirradas discussões, denota que a criação artística deixou de ser vista, durante muito tempo, como uma forma de conhecimento. Ignora-se que o estudo da pintura, da música e da literatura revela formas de lidar com o mundo e de explicá-lo de outro modo que escapa ao pragmatismo das ciências exatas e biológicas.

Ao longo de seu ensaio, Valéry concilia poesia e pensamento, indicando-nos que a ação de filosofar e o ato poético estão no interlugar, pois todo grande poeta, a exemplo dos grandes pensadores, lida com a mesma matéria, a linguagem, e trabalha para o mesmo fim: “poesia e pensamento são formas de interrogar o mundo, uma invenção da experiência. Mais que construir ideias, o poeta, assim como o filósofo, constrói matrizes de ideias a serem interpretadas pelos seus leitores” (NOVAES, 2005, p.10-11).

Como podemos perceber, na base da filosofia e no estatuto da poesia, encontra-se o questionamento, a indagação, o fazer consciente do pensamento. Mas, ao aproximar-se filosofia e poesia, não devemos perder de vista aquilo que as diferencia e que lhes dá autonomia: a filosofia apreende a realidade e o mundo por meio de conceitos; já a poesia, por meio do som, do ritmo e do jogo de linguagem apreende a realidade de modo figurativo (LAUAND, 1991). Poetas como Baudelaire, ainda no século XIX, também apontaram a necessidade de diálogo entre a poesia e a filosofia. É o que fica evidente no poema abaixo:

Não está longe o tempo em que se
entenderá que uma literatura que
se recusa a progredir de mãos dadas
com a ciência e com a filosofia é uma
literatura assassina e suicida
(BAUDELAIRE, 2002, p. 235).

Inegavelmente, esses dois saberes, cada um a seu modo, são permanentes dispositivos da consciência que nos auxiliam a lidar com os abismos do universo humano. Por isso, o relacionamento entre ambos deve ser fraternal, visto que “todos os seres que amam a poesia são por ela unidos e aparentados em laços indissolúveis, pois, mesmo que busquem em suas vidas coisas diferentes, permanecem unidos, graças a um encantamento de ordem superior” (SCHLEGEL, 1994, p. 29).

As considerações de filósofos como Merleau-Ponty e Heidegger, autores que pensaram filosoficamente a arte, mostram que, para muitos pensadores, a fruição estética é uma modalidade privilegiada do saber. Por isso, eles propõem uma reflexão do pensamento por meio das obras de artes, visto que as atividades criadora e analítica são inseparáveis, ambas engendram uma atitude desafiadora e reflexiva, ou seja, elevam o pensamento do homem, despertam a consciência adormecida, aguçam nossa humanidade, libertam nossa criatividade aprisionada pelos grilhões da realidade cotidiana, que, muitas vezes, assujeita-nos e automatiza-nos. A poesia, dada a sua natureza transgressora e figurativa, mostra-nos a realidade de um modo outro e escapa à lógica do pragmatismo, diz de outra forma, cria algo que não havia, ensina-nos “a conhecer os becos sem saída do pensamento, a sair pelo telhado dos mesmos becos sem saída” (NUNES, 2007, p. 50).

Na poesia de Fontela, o diálogo com a filosofia se dá de diversas formas. Segundo Candido (1983, p. 3), “os seus poemas partem da fixação com o nada, na tentativa de afirmar o ser, – que é o eu do poeta, mas, sobretudo, o poema realizado, atrás do qual ele se eclipsa”. A primeira forma de diálogo com a filosofia ocorre por meio da escrita meditativa e por meio da seleção do repertório temático explorado pela a autora. Fontela tem preferência por aqueles temas que a possibilitam desenvolver diversas reflexões sobre a condição existencial do ser humano. Entre esses temas, destacam-se a transitoriedade da vida, a irreversibilidade do tempo, a impotência do homem diante da morte e o conflito entre aparência e essência. Nesse grupo de composições, o poema “Elegia I” é bastante ilustrativo:

ELEGIA (I)

Mas para que serve o pássaro?

Nós o contemplamos inerte.

Nós o tocamos no mágico fulgor das penas.

De que serve o pássaro se

desnaturado o possuímos?

O que era vôo e eis

que é concreção letal e cor

paralisada, íris silente, nítido,

o que era infinito e eis

que é peso e forma, verbo fixado, lúdico

O que era pássaro e é

o objeto: jogo

de uma inocência que

o contempla e revive
 — criança que tateia
 no pássaro um
 esquema de distâncias —

mas para que serve o pássaro?

O pássaro não serve. Arrítmicas
 brandas asas repousam
 (FONTELA, 2006, P.134).

No poema acima, o eu poético, ao perceber a condição do pássaro morto, reflete sobre a sua própria condição subjetiva. Segundo Bonafim (2010, p. 35), “o pássaro transforma-se numa espécie de correlato objetivo do eu lírico”. Por isso, “olhar perplexo do eu poético encontra-se espelhado no pássaro”. Esse, por sua vez, está marcado por características que registram essa presença do eu no mundo.

A segundo forma de diálogo com a filosofia ocorre por meio da apropriação de termos e ideias que remetem aos preceitos filosóficos. Como exemplo, podemos citar os poemas “Axioma” e “Maiêutica”:

Axiomas

Sempre é melhor
 saber
 que não saber.

Sempre é melhor
 Sofrer
 que não sofrer.

Sempre é melhor
 desfazer
 que tecer.

(FONTELA, 2006, p. 289).

Maiêutica

Gerar é escura

Lenta

forma in

forme

gerar é

força

silenciosa

firme

gerar é

trabalho

opaco:

só o nascimento

grita.

(FONTELA, 2006, p. 280).

De acordo com Santoro (1994, p. 15), o vocábulo axioma, na lógica tradicional é uma sentença ou proposição que, em virtude de sua obviedade, não necessita de comprovação. No poema fonteliano, esse conceito é subvertido, visto que os axiomas construídos pelo eu poético não têm a conotação de verdade incontestável.

Por sua vez, ainda de acordo com Santoro (1994, p.19), a palavra maiêutica, filosoficamente, refere-se ao processo dialético e pedagógico usado por Sócrates em que se multiplicam as perguntas a fim de desenvolver reflexões e obter, por meio da indução dos casos particulares e concretos, um conceito geral do objeto em questão. Fontela, por meio da apropriação desse termo, instaura sua própria maiêutica, que diz respeito ao árduo processo de produção do poema.

A terceira forma de diálogo com a filosofia se dá por meio de poemas que prestam homenagem a filósofos. Nesse grupo, são bastante ilustrativos os poemas “Kant (relido)” e “O coração (Pascal)”:

Kant (relido)

Duas coisas admiro: a dura lei

cobrando-me

e o estrelado céu
dentro de mim.
(FONTELA, 2006, p. 204).

O coração (Pascal)

As ignotas
(des)razões
do
espanto.
(FONTELA, 2006, p. 205).

No que concerne ao estilo de escrita, uma das singularidades da poesia fonteliana é o apagamento da voz lírica da superfície do texto. De acordo com Friedrich (1981, p. 15), a poesia do século XX, a partir da publicação do livro *As flores do mal*, de Baudelaire e do poema “Um lance de dados”, de Mallarmé, irá se caracterizar pela “despersonificação da voz lírica”, pois:

É justamente esta intimidade comunicativa que a poesia moderna evita. Ela prescinde da humanidade no sentido tradicional, da experiência vivida, do sentimento e, muitas vezes, até mesmo do eu pessoal do artista. Este não mais participa em sua criação como pessoa particular, porém como inteligência que poetiza, como operador da língua, como artista que experimenta os atos de transformação de sua fantasia imperiosa ou de seu modo irreal de ver num assunto qualquer, pobre de significado em si mesmo. Isso não exclui que tal poesia nasça da magia da alma e a desperte. Mas trata-se de algo diferente de estado anímico. Trata-se de uma polifonia e uma incondicionalidade da subjetividade pura que não mais se pode decompor em isolados valores da sensibilidade. (FRIEDRICH, 1981, p. 17).

É bom enfatizar que o apagamento de um “eu lírico” da epiderme do texto não significa que não haja uma subjetividade, o que muda é a forma de expressão dessa subjetividade. A subjetividade será percebida por meio das escolhas temáticas e lexicais presentes no texto, ou ainda, por meio das imagens construídas, do ritmo, da sintaxe usada na construção dos poemas, visto que “a poesia não é a coisa dita, mas um modo de dizê-la” (HAMBURGER, 2007, p. 37).

Friedrich (1981) afirma ainda que as inovações estilísticas implementadas por Baudelaire e Mallarmé farão com que os escritores da modernidade elaborem suas obras orientando-se pela “capacidade de sentir da fantasia” (p. 36), pois essa passa a ser compreendida como uma “elaboração do pensamento” (p. 38). Por isso, a capacidade de sentir

do coração não convém ao trabalho poético. Essa nova forma de compreensão do poético irá alterar também os modos de expressão. Para Hamburger (2007, p. 39):

A poesia, a partir de Mallarmé, levou à sensação, à imagem, para domínios que antes só foram considerados acessíveis ao pensamento abstrato e à argumentação lógica. Poucos poetas foram tão coerentes ou determinados ao elaborar uma sintaxe próxima da lógica da consciência.

Ao compreender a poesia como a expressão orientada pela racionalidade, os poetas modernos “não usam metáforas ornamentais no sentido de simples acrescentar grandeza e dignidade ao seu dizer” (HAMBURGER, 2007, p. 38). Em busca da forma exata de expressão, os herdeiros do projeto estético de Baudelaire e Mallarmé irão trabalhar intensamente a linguagem e seus recursos na busca da expressão mais precisa. Com isso, forma e conteúdo estão imbricados na construção do verso.

As considerações de Friedrich e Hamburger acerca das líricas de Baudelaire e Mallarmé nos ajudam a compreender as bases sobre as quais se assenta a poesia fonteliana, visto que a autora se formou como poeta lendo os mestres da tradição lírica moderna. Assim, fugir dos modismos da época, produzir uma poesia singular, fazia parte do projeto estético literário fonteliano desde o início de sua trajetória como poeta. Dessa forma, a interação com as vozes líricas da modernidade e com o pensamento fenomenológico de Merleau-Ponty direcionou, sobremaneira, o repertório estilístico e temático da autora. A leitura atenta de seus poemas nos indica que Fontela e o eu poético que se expressa em seus versos relacionam com o mundo por meio de “um olhar fenomenológico” (FERRAZ, 2004, p. 5), ou seja, um olhar que percebe o mundo pelo corpo, por meio de todos os sentidos.

Essa forma de perceber o mundo nos convida a “fazer o retorno às coisas mesmas, ao mundo da vida, ao mundo das experiências vividas” (FERRAZ, 2004, p. 8). Por isso, a autora tem predileção e um olhar terno pelas coisas simples do mundo sensível: o “pássaro”, o “caramujo”, o “céu”, a “rosa”, o “jardim” e a “aurora”. Fontela, em sua busca pelo essencial, poetisa esses elementos singelos do mundo sensível e, por meio de sua escrita meditativa, os transporta para uma intrincada teia de reflexões de ordem filosófica e existencial. Assim, na poética de Fontela, a ação de ver não se restringe apenas ao ato biológico do movimento dos olhos provocados pelos raios de luz, pois a ação de ver consubstancia as escolhas de um sujeito que vê o mundo “como se fosse pela primeira vez” (FONTELA, 1986, p. 108). Por isso, sua lírica continua assinalada pela agudeza e vitalidade. E são essas qualidades que têm despertado a atenção de leitores e de pesquisadores da poesia brasileira contemporânea.

Para melhor entendermos a abrangência do olhar na lírica fonteliana, nos próximos capítulos, convocaremos as considerações de alguns autores que melhor “pensamentaram” a questão do olhar nas artes e na filosofia.

Segundo Capítulo: A experiência do olhar e suas descontinuidades

Ver precede as palavras. A criança olha e reconhece, antes mesmo de poder falar. Mas existe ainda outro sentido no qual ver precede as palavras: o ato de ver que estabelece nosso lugar no mundo circundante. Explicamos esse mundo com as palavras, mas as palavras nunca poderão desfazer o fato de estarmos por ele circundados. A relação entre o que vemos e o que sabemos nunca fica estabelecida. A cada tarde, vemos o Sol se pôr. Sabemos que a Terra está se movimentando no sentido de afastar-se dele. No entanto, o conhecimento, a explicação, quase nunca combinam com a cena [...]. A maneira como vemos é afetada pelo que sabemos ou pelo acreditamos. (BERGER, 1999, p. 9).

Ao longo da história da humanidade, a experiência do olhar e suas implicações têm ocupado um lugar de destaque tanto no âmbito das Artes quanto da Filosofia. Segundo Novaes (1998, p. 10), todos os sistemas filosóficos, da Antiguidade Clássica à Modernidade, “falaram do olhar ou a partir dele”. No que concerne aos estudos literários, várias pesquisas têm sido dedicadas ao tema, principalmente no campo da ficção. Diante disso, a proposta deste capítulo é discorrer sobre a experiência do olhar, tendo como suporte teórico as reflexões desenvolvidas por Novaes, Bosi e Merleau-Ponty. Com isso, esperamos compreender melhor a configuração do olhar na poesia de Orides Fontela, objeto desta pesquisa.

2.1. Breve apresentação das diferentes compreensões do olhar na história do pensamento ocidental

No ensaio “De Olhos Vendados”, Novaes percorre diferentes momentos da história do pensamento ocidental, explicitando o porquê do desencontro instaurado entre o pensamento científico, fundado em propriedades matemáticas, apreendidas apenas pelo intelecto, e o saber oriundo do mundo sensível, assimilado por meio dos sentidos. Segundo o ensaísta, se, por um lado, o desenvolvimento técnico-científico trouxe inúmeros benefícios à qualidade de vida do ser humano, por outro, representou uma violência à experiência natural do olhar, pois “o saber científico, ao procurar padronizar por meio de esquemas os diferentes olhares que temos sobre os objetos, suprime deles suas qualidades sensíveis” (NOVAES, 1998, p. 9). Consequentemente, a ciência não tem, para com os objetos, um olhar contemplativo. Com isso, “não se permite descobrir que existe uma plenitude invisível no mundo das imperfeições” (NOVAES, 1998, p. 10). Entretanto, é a forma de ver da ciência que prevalece na sociedade moderna e contemporânea.

Para Novaes (1998, p. 11), as bases dessa dicotomia remontam a Platão. O filósofo grego, nos seus diálogos, afirma que devemos duvidar da percepção e dos caprichos do corpo. Para Platão, a ordem está no mundo suprassensível, na razão, nas ideias. De acordo com Novaes (1998), a alegoria do mito da caverna representa o ápice dessa premissa. O Mito da Caverna ou Alegoria da Caverna é uma passagem do livro *A República*, do filósofo grego Platão. Nessa alegoria, por meio do diálogo entre Sócrates e seu discípulo Glauco, Platão nos indica, metaforicamente, qual é o papel do conhecimento, cuja busca só é possível por meio da Filosofia e da razão.

O mito fala de um grupo de prisioneiros que vivem acorrentados numa escura caverna subterrânea. Os prisioneiros, desde tenra infância, passam todo o tempo olhando para a parede localizada no fundo da caverna, que é iluminada por uma luz oriunda de uma fogueira. Nessa parede, são projetadas sombras de pessoas, de animais e de objetos do dia a dia. Os prisioneiros passam o tempo nomeando e julgando as sombras que veem. Um dos prisioneiros é forçado a sair da caverna. E, ao fazer isso, entra em contato com a realidade, com a verdade. Ao retornar para a caverna, com o intuito de transmitir o conhecimento adquirido do lado de fora para os demais companheiros, o prisioneiro, que teve acesso ao saber verdadeiro, é ridicularizado pelos outros, que concebem como única realidade as sombras que são projetadas na parede da caverna.

A alegoria de Platão define a realidade como sendo composta de dois domínios: o domínio das coisas sensíveis, perceptíveis pelos nossos sentidos, e o domínio das ideias, apreendidas pela razão e pelo intelecto. Por meio dessa alegoria, Platão quis comprovar que o homem comum tem uma visão distorcida da realidade, visto que enxerga apenas imagens criadas pelo mundo da cultura. Nós representamos os prisioneiros; e a caverna, o mundo. Segundo Chauí (2001, p. 99), para Platão, a maioria da humanidade vive na condição de ignorância, ou seja, vive no mundo ilusório das imagens, das coisas sensíveis, as quais são mutáveis, não universais, e, por isso, não são objetos de conhecimento verdadeiro.

Como se pode ver, na referida alegoria, Platão defende que separemos os elementos da ordem do inteligível daqueles que estão na categoria do sensível, pois o homem deve se orientar por conceitos universais. O pensamento de Platão influenciou, sobremaneira, a cultura ocidental. As ideias dele muito contribuíram para que os objetos perdessem seus “encantos” e tornassem-se simplesmente ideias. Esse reducionismo trouxe consequências, pois:

Na ideia universal, a percepção sensível e as formas concretas de sua existência tornam-se objeto de pensamento e perdem a possibilidade de revelar a determinação oculta através de um desdobramento reflexivo nelas mesmas. Em todo objeto sensível há uma transcendência silenciosa que é esquecida pela Ideia, e isso decorre de uma torção radical: se a Ideia pura, imaterial, é erigida à condição de realidade primeira, anterior e superior à matéria sensível, o mundo sensível participa ou de maneira direta ou “imediate” do mundo Ideal, ou indireta e “mediatizada” no Todo transcendente. (NOVAES, 1998, p. 11).

Além disso, destaca-se também, na argumentação de Novaes, a rede de significados que a palavra ideia assume na filosofia de Platão. Para este, Ideia não se restringe apenas ao campo do sensível, ou seja, não se limita àquilo que é sensivelmente visível. A noção de Ideia, em Platão, vai além, pois “é a essência daquilo que se pode escutar, ver, sentir” (NOVAES, 1998, p. 12). Por isso, no pensamento platônico, as ideias são consideradas elementos estáveis e irredutíveis. Ora, é baseado nessas considerações que Novaes (1998, p. 13) afirma que um mundo pensado, dessa forma, é um lugar sem vida e desprovido de todo e qualquer sentido. Entretanto, essa postura orientada pelo menosprezo aos sentidos irá fomentar uma estratégia de reflexão e análise. Para os seguidores dessas ideias, “pensar é se por à distância”, ou seja, para os adeptos desse princípio, “pensar não é experimentar, mas construir conceitos” universais, capazes de ampliar certezas e verdades incontestáveis.

Essa forma de compreender o conhecimento trouxe dicotomias permanentes ao longo da história do pensamento, pois distanciou “a consciência e a coisa, o sujeito e o objeto – divisões brutais que determinam com rigor as esferas do sensível e do pensado, do que vê e

do que é visto” (NOVAES, 1998, p. 13). Embora o pensamento de Platão tenha dominado a produção de conhecimento durante vários séculos, houve quem questionasse a supremacia do pensamento sobre os sentidos. Durante o Renascimento, período marcado pela ascensão dos estudos anatômicos em relação ao olho humano, Giordano Bruno, matemático, astrônomo e filósofo italiano, irá questionar o pensamento da época ao propor uma interação entre aquilo que está na ordem do sensível com os elementos da ordem do inteligível.

Segundo Novaes (1998, p. 17), Giordano Bruno foi um dos primeiros pensadores a avaliar as inúmeras potencialidades significativas e filosóficas do olhar. O pensador italiano acreditava que o olhar é revelador e, por isso, pode conduzir o homem ao bem supremo, ao conhecimento e à luz. O livro *Heroico Furores*, escrito por ele, é dedicado à visão. Nessa obra, Giordano Bruno irá defender que os olhos são a fonte primária de todas as formas de conhecimento e de crítica.

Segundo Bruno (1984), citado por Novaes (1998, p. 17), “erramos quando, seduzidos pela beleza do intelecto, deixamos em perigo de morte a outra parte de nós mesmos”. Para Bruno, não há como separar o saber da visão, visto que “os olhares são as razões pelas quais o objeto (como se ele nos olhasse) se faz presente em nós”. De acordo com Novaes (1998), no pensamento de Giordano Bruno, a palavra “visão” apresenta dois significados. O primeiro deles diz respeito ao ver concreto ou a faculdade de ver pelo intelecto ou pelo olho. O segundo significado está ligado à ação de ver, ao ato da potência de ver. Todos os diálogos que constituem o livro *Heroico Furores* são elaborados a partir da interação entre esses dois modos de ver.

Para Bruno (1984), citado por Novaes (1998, p. 67), “acima dos olhos e do coração está o desejo. É o desejo que nos leva a ver e a transformar em ação o ato de ver”. Ainda de acordo com Bruno, o desejo, em sentido lato, é uma energia vital inerente ao ser humano. E por isso, em virtude da sua própria natureza ser diversa e pessoal, não pode ser controlado pelo racionalismo do intelecto. Bruno destaca, também, que ver e conhecer são ações inseparáveis e complementares. Por isso, nenhuma delas pode se sobrepor a outra, visto que são forças de mesma natureza, que estão em harmonia. Dessa forma, os estreitos vínculos construídos entre a ação de olhar e conhecer são indissolúveis e imensuráveis.

Na mesma linha de raciocínio no que diz respeito à dimensão e complexidade do olhar, temos as reflexões de Alfredo Bosi. Em “Fenomenologia do olhar” (1998), Bosi inicia suas considerações afirmando que o homem moderno é um sujeito essencialmente visual. Tal premissa é igualmente reconhecida pelos estudiosos da percepção. Para estes, a maior parte das informações e dos conhecimentos que obtemos nos chegam por meio das imagens

capitadas pelos olhos. Dialogando com as últimas descobertas da anatomia, Bosi (1998, p. 65) afirma que as relações construídas entre os olhos e o cérebro “são íntimas e estruturais”. Para ele, a própria constituição anatômica do corpo do ser humano está relacionada à posição corpórea ocupada pelo cérebro e pelos olhos. Retomando algumas ideias do pensamento de Husserl, Bosi afirma que “o ato de olhar significa um dirigir a mente para um ‘ato de intencionalidade’, um ato de significação” (1998, p. 66).

Bosi nos mostra que, em várias línguas, há considerável diferença entre o olho e a ação de olhar. Para ele, essa distinção deve-se ao fato de haver uma distinção entre o órgão receptor externo, comumente chamado de olho, e o movimento interno que o órgão empreende em busca de informações e de significado, o olhar. Para Bosi (1998, p. 66), “uma teoria completa do olhar (sua origem, sua atividade, seus limites dialéticos)” tem muitos pontos de convergência com algumas teorias do conhecimento e com as teorias da expressão. Contudo, pondera que os vínculos entre essas duas ações não são absolutos, pois o ser humano também usa os demais sentidos para compreender e interpretar o mundo no qual está circunscrito.

Em seu percurso, para mostrar em que consiste uma “teoria expressiva do olhar”, Bosi nos diz que, desde os gregos, pensava-se em duas dimensões para o olhar: o olhar receptivo e o olhar ativo. Essa divisão deve-se ao fato de os olhares serem considerados o limite entre o mundo e o sujeito, visto que os olhos tanto recebem estímulos quanto buscam elementos que lhes proporcionem conhecimento e capacidade de agir, interpretar e pensar. Bosi (1998) afirma também que, em toda ação perceptiva, “há um ver-por-ver, sem o ato interacional do olhar; e há um ver como resultado obtido a partir do olhar ativo” (p. 66). A primeira forma de ver é inerente a todo ser humano que não apresente cegueira. Já a segunda forma de ver é mais ampla, visto que está ligada à atenção e ao valor que damos às coisas e aos objetos. Por isso, “ver-por-ver não é ver depois de olhar” (BOSI, 1998, p. 66).

Segundo o crítico, os dois modos de ver têm o mesmo substrato físico e biológico: o olho, a luz e os corpos exteriores ao corpo humano. Entretanto, existe uma acentuada diferença entre aqueles dois modos de compreender a ação de ver, comprovada por meio de um mergulho na história da epistemologia greco-romana. Uma das formas de ver se fundamenta no materialismo, para a qual ver está ligado a receber; a outra se liga ao idealismo. Para este, ver significa buscar, escolher, captar. Embora remontem à Antiguidade Clássica, ambas as formas de conceber o olhar ainda coexistem na Modernidade.

Para a corrente materialista, ou teoria lucreciana, as imagens chegam até nossos olhos por meio dos simulacros. Essas figuras chegam até nós por meio dos raios de luz. São

imagens imateriais que adentram o olho humano e nos perturba a mente. Tais imagens são processadas pelos olhos de forma automática e passiva. Para que isso ocorra, basta que estejamos de olhos abertos e que não haja problemas visuais que impeçam o sujeito de enxergar. Essa forma passiva pode produzir conhecimento. Por isso, segundo os adeptos dessa vertente de pensamento:

Para conhecer basta abrir bem os olhos em um espaço iluminado e acolher os levíssimos e agilíssimos ícones do mundo. Conhecer é estar imerso em um oceano de partículas cintilantes e nelas engolfar-se sensualmente. Conhecer é ser invadido e habitado pelas imagens errantes de um cosmo luminoso. (BOSI, 1998, p. 67).

A teoria lucreciana assevera que o conhecimento e a percepção partem do mundo para o sujeito. Por isso, os fundamentos da visão se sustentam nas imagens. Para essa vertente de pensamento, as imagens não nos induzem ao erro. “Quem erra é o juízo que as interpretam falsamente, o que os sentidos candidamente lhe concedem” (BOSI, 1998, p. 68). Dito em outros termos, os olhos não podem conhecer as leis da natureza; por isso, não se deve querer atribuir à vista o erro do espírito.

Bosi enfatiza que o pensamento de Lucrecio, por ser atomista, irá fomentar os fundamentos da física clássica. Embora tenha uma ligeira semelhança com o pensamento platônico, a teoria de Lucrecio difere do pensamento de Platão, pois, para aquele e seus discípulos, “o visível é uma epifania” e o olho é o único sentido capaz de reconhecer a aparência da matéria, visto que não consegue ver a sua estrutura, precisando imaginá-la. Para Bosi (1998), o pensamento especulativo e poético de Lucrecio, além de aguçar a teoria atômica, deixou um outro legado:

Hoje, a última ciência para descrever essa energia operante no coração da matéria precisa inventar palavras; e vai em busca dos inventores de palavras, os poetas como James Joyce, e deles empresta um som sem sentido. Quark: nada. Alguma coisa a ciência aprende da ficção quando pretende chegar ao realismo absoluto. (p. 69).

De modo diferente, os pitagóricos vão fixar o olho nas formas geométricas e puras, que transcendem o olhar físico. Assim como Platão, desconfiam daquilo que os nossos sentidos apreendem, pois, para eles, o olhar sensitivo é “precário porque não consegue dar por si só a ideia da coisa, o *eidos*, que informa cada ser” (BOSI, 1998, p. 70). Para os seguidores dessas ideias, “a opacidade dos corpos é um obstáculo que a virtude acética tanto quanto a razão matemática poderá transpor” (BOSI, 1998, p. 71).

Durante a Renascença, houve uma mudança profunda na forma de avaliar e compreender as dimensões do olhar. O olhar do Renascimento, denominado de perspectiva,

vai procurar harmonizar o saber cognitivo e o saber sensível. Nesse período, o olho dos artistas plásticos vai conviver, de forma pacífica, com o olhar do cientista, ou seja, o conhecimento produzido pelos sentidos e o oriundo do espírito vão buscar os mesmos fins:

Visão e entendimento estão aqui em estreitíssima relação: o olho é a *mediação* que conduz a alma ao mundo e traz o mundo à alma. Mas não só o olho que vê; o entendimento, valendo-se do olho, “obtem a mais completa e magnífica visão”. (BOSI, 1998, p. 75).

Para realizar o ambicioso projeto de recriar a arte Clássica e fundar a Ciência Moderna, os artistas renascentistas precisavam aprender a olhar para o mundo de forma analítica e contemplativa e, graças às pesquisas de artistas como Leonardo da Vinci, vão fazer com que, durante a Renascença, “a arte, e só a arte”, realize a aliança entre o corpo e o espírito. Os artistas do Renascimento vão defender que a verdade da Arte é “uma verdade de corpo e alma” (BOSI, 1998, p. 68). Por isso, a pintura será considerada a ciência maior da visão. Entretanto, tal harmonia durou pouco, em razão do desenvolvimento da técnica e dos desdobramentos do Racionalismo Clássico, pois, as contradições vão novamente se acentuar.

De acordo com Bosi (1998, p. 68), toda vez que as teorias do conhecimento se distanciam do pensar e do fazer artístico, a forma de compreender a percepção fica comprometida, pois a expressão artística é fundamental para desenvolver nossa capacidade de compreender e interpretar o mundo que nos circunscreve. Contudo, apesar do Renascimento ter representado um momento importante de valorização das artes, posteriormente, apenas a perspectiva técnica será convocada pelo pensamento filosófico subsequente. Como exemplo, podemos citar a repercussão da linha de raciocínio criada por Descartes. Em Descartes, os saberes e as verdades apreendidas pelo olhar são relegados ao segundo plano, dada a sua natureza pessoal e subjetiva. Por isso, para Descartes, a única verdade segura e confiável é aquela que deriva da própria razão.

Os autores visitados até agora nos mostram, por vias diversas, os vários significados que o olhar pode assumir. Nessa perspectiva, para não correremos o risco de incorreremos em reducionismos, precisamos avaliar a questão por vários ângulos. Ao fazermos isso, devemos levar sempre em conta a intencionalidade que há na ação de ver. Por isso, esses autores defendem a forma como a fenomenologia merleau-pontiana avalia a problemática do olhar. Na filosofia de Merleau-Ponty, a forma como vemos o mundo e as coisas que o habitam nasce da interação construída entre a subjetividade que vê e aquilo que é visto.

2.2. A questão do olhar segundo a fenomenologia de Merleau-Ponty

Lebrun (1998, p. 21), ao analisar as relações construídas entre a visão e o conhecimento, afirma que o divórcio ocorrido entre o olho e o espírito é tão corriqueiro nos textos filosóficos que faz as pessoas considerarem a questão banal e despropositada. O autor adverte ainda que essa frequência em tratar dessa relação como um conjunto de coisas que não se articulam deveria ter justamente o efeito contrário, ou seja, deveria nos instigar a questionar os meandros do problema. Para Lebrun (1998, p. 22), se a conexão entre o olho e o conhecimento cognitivo não fosse tão importante, o que justificaria tantos pensadores escolherem como paradigma de saber a visão? Ou ainda, por que justamente a visão encerra tantas questões, e não qualquer outro sentido?

Em relação a esse problema, o pensamento de Merleau-Ponty tem fomentado várias pesquisas nesse campo. As ideias do filósofo nos ajudam a compreender o porquê desse estremecimento secularmente construído entre o espírito e o olhar. Em *O olho e o espírito* (2009), Merleau-Ponty afirma:

A ciência manipula as coisas e renuncia habitá-las. Estabelece modelos internos delas e, operando sobre esses índices ou variáveis as transformações permitidas por sua definição, só de longe em longe se confronta com o mundo real. Ela é, sempre foi, esse pensamento admiravelmente ativo, engenhoso, desvelto, esse *parti pris* de tratar todo ser como “objeto em geral”, isto é, ao mesmo tempo como se ele nada fosse para nós e estivesse no entanto predestinado aos nossos artificios (p. 13).

Como podemos perceber, para se firmar como saber legítimo, a ciência estabelece modelos fixos, definições genéricas e raramente enfrenta o mundo tal qual ele é. Para a ciência, os seres não passam de objetos passíveis de se converterem em experimentos. Por isso, para o cientista, o mundo é nominal, visto que pode ser dissecado e avaliado em laboratório. Em decorrência dos seus objetivos e práticas, o pensamento científico torna-se artificial e redutor, pois, ao generalizar e sistematizar aquilo que é plural, está desrespeitando a “opacidade” que há no mundo real. Para corrigir esse equívoco, o pensamento científico necessita, indubitavelmente, aprender a chegar ao substrato do mundo sensível. Mas para que isso ocorra:

É preciso que o pensamento da ciência – pensamento de sobrevoo, pensamento do objeto em geral – torne a se colocar num “há” prévio, na paisagem, no solo do mundo sensível e do mundo trabalhado tais como são em nossa vida, por nosso corpo, não esse corpo possível que é lícito afirmar ser uma máquina de informação, mas esse corpo atual que chamo meu, a sentinela que se posta silenciosamente sobre minhas palavras e sobre meus atos. É preciso que com meu corpo despertem os *corpos associados*, os “outros”, que não são meus congêneres, como diz a zoologia, mas que me frequentam, que frequento, com os quais frequento um único Ser atual, presente, como animal nenhum frequentou os de sua espécie, seu território ou seu

meio. Nessa historicidade primordial, o pensamento alegre e improvisador da ciência aprenderá a ponderar sobre as coisas e sobre si mesmo, voltará a ser filosofia (MERLEAU-PONTY, 2009, p. 14-15).

Para Merleau-Ponty (2009), as artes, especialmente a pintura, dado a sua natureza simbólica e transgressora, conseguem adentrar as diversas camadas do mundo e captar a pluralidade de significados que as nossas experiências cotidianas nos permitem construir. Em nossa cultura, afeita ao valor utilitário dos objetos, “o pintor é o único a ter direito de olhar sobre todas as coisas sem nenhum dever [...], diante dele as palavras de ordem do conhecimento e da ação perdem a virtude” (p. 15). Estendendo os atributos da pintura a outras expressões artísticas, acreditamos que a poesia também realiza, com maestria, esse desvelamento do mundo percebido, pois o poeta olha para as coisas que o circunscreve de forma despreziosa. No ofício do poeta, a linguagem assume outra ordem.

Na segunda parte de *O olho e o espírito*, Merleau-Ponty afirma que o pintor, no ofício de sua arte, emprega o corpo, ou seja, o artista oferece seu corpo ao mundo e transforma essa interação entre a sua “carne” e a “carne do mundo” em arte. Para realizar essa partilha, o artista precisou (re)-encontrar o “[...] corpo operante e atual, aquele que não é um pedaço do espaço, um feixe de funções, que é um traçado da visão e do movimento” (MERLEAU-PONTY, 2009, p. 16). A citação nos permite constatar que, no projeto filosófico de Merleau-Ponty, o corpo não é apenas matéria, sujeito às leis físicas e biológicas do positivismo, é sensibilidade, expressão; “o corpo é obra de arte e sua linguagem é poética” (NOBREGA, 2000, p. 16).

Em Merleau-Ponty (2009), o ato de ver está atrelado à motricidade do corpo, visto que a visão é antecipada pelo movimento realizado pelo corpo. Se não houvesse movimento, a visão que temos das coisas estaria severamente comprometida, pois “o mundo visível e de meus projetos motores são partes totais do mesmo ser” (p. 16). Ao tratar das diversas complexidades do ato de olhar, afirma:

O enigma consiste em meu corpo ser ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, pode também se olhar, e reconhecer no que vê então o “outro lado” de seu poder vidente. Ele se vê vidente, ele se toca tocante, é visível e sensível para si mesmo. É um em si, não por transparência como o pensamento, que só pensa seja o que for assimilando-o, constituindo-o, transformando-o em pensamento – mas um si por confusão, por narcisismo, inerência daquele que vê ao que ele vê, daquele que toca ao que ele toca, do senciante ao sentido – um si que é tomado portanto entre coisas, que tem uma face e um dorso, um passado e um futuro... (MERLEAU-PONTY, 2009, p. 17).

Como podemos notar na citação acima, essa interação entre o corpo e o mundo faz com que as coisas que o olho vê sejam uma extensão de um corpo vidente. Dito em outros termos, sendo o corpo esse espaço de interseção entre o sujeito que vê e aquilo que é visto, ele contempla todas as coisas a sua volta e também se olha e se reconhece naquilo que vê. Esse fenômeno é denominado, por Merleau-Ponty, de “outro lado do poder vidente”. Por isso, o corpo faz parte daquilo que ele chama de “carne do mundo”, ou seja, está integrado ao mundo das coisas, está preso a elas e à “textura” do mundo (MERLEAU-PONTY, 2009, p. 17). Esse intercâmbio entre o corpo e o mundo, entre o sujeito e o objeto, mostra-nos que não é possível ter uma visão linear daquilo que os nossos olhos percebem. Com base nisso, afirma o filósofo:

Diremos então que há um olhar do dentro, um terceiro olho que vê os quadros e mesmo as imagens mentais, como se falou de um terceiro ouvido que capta as mensagens de fora através do rumor que suscita em nós? Para quê? Toda a questão é compreender que nossos olhos já são muito mais que receptores para as luzes, as cores e as linhas: computadores do mundo que têm o dom do visível, como se diz que o homem inspirado tem o dom da língua. Claro que esse dom se conquista pelo exercício, e não é em alguns meses, não é tampouco na solidão que um pintor entra em posse de sua visão [...]. O olho é aquilo que foi sensibilizado por um certo impacto do mundo e o restitui ao visível pelo traçado da mão (MERLEAU-PONTY, 2009, p. 19-20).

Posteriormente, ao abordar a relação entre visão e pensamento, afirma:

Não há visão sem pensamento. Mas não basta pensar para ver: a visão é um pensamento condicionado, nasce “por ocasião” do que acontece no corpo, é “excitada” a pensar por ele. Ele não escolhe nem ser ou não ser, nem pensar isso ou aquilo [...]. Assim a visão se desdobra: há a visão sobre a qual reflito, não posso pensá-la de outro modo senão como pensamento, inspeção do Espírito, julgamento, leitura de signos. E há a visão que se efetua, pensamento honorário ou instruído, esmagado num corpo seu, visão da qual não se pode ter ideia senão exercendo-a, e que introduz, entre o espaço e o pensamento, a ordem autônoma do composto de alma e de corpo. O enigma da visão não é eliminado: é transferido do “pensamento de ver” à visão em ato (MERLEAU-PONTY, 2009, p. 30-31).

Em *Conversas* (2004), Merleau-Ponty nos alerta que é um equívoco considerarmos o mundo da percepção como familiar, pelo simples fato de não necessitarmos de instrumentos especiais (técnicos) para apreendê-lo. Para ele, não basta o sujeito abrir os olhos para conhecer o mundo sensível. Entretanto, a postura pragmática do homem impede-o de perceber a diversidade de elementos que podem ser revelados por meio da experiência do olhar. Em geral, todos nós aceitamos como verdadeiro e seguro o saber produzido pelas ciências exatas e biológicas. O mesmo não ocorre com as ciências humanas e com o saber originado das nossas vivências. Frequentemente, coloca-se em dúvida o conhecimento proporcionado pelas experiências cotidianas, como se o mundo do saber estivesse apartado dos sentidos. A história recente da Ciência e da Filosofia tem nos mostrado o contrário

daquilo que pensa o senso comum e o pensamento cartesiano. Até mesmo os sistemas mais racionalizantes partiram da realidade percebida pelos sentidos para elaborar seus teoremas e desenvolverem suas pesquisas.

Ora, por mais que o conhecimento científico tenha progredido, no entanto, jamais conseguirá fazer uma representação e análise do mundo que abarque o todo em sua pluralidade, pois, como nos ensina Manoel de Barros (2010, p. 33):

A ciência pode classificar e nomear os órgãos de um sabiá, mas não]
pode medir seus encantos.
A ciência não pode calcular quantos cavalos de força existem nos]
encantos de um sabiá.
Quem acumula muita informação perde o condão de adivinhar: divinare.
Os sabiás divinam.

Como podemos constatar pela leitura do poema manoelino, a sapiência humana não se restringe àquilo que tem valor utilitário ou material, e, por isso, não pode ser reduzida a esquemas experimentais fixos e genéricos. Aliás, atualmente, alguns cientistas não têm mais a pretensão de criar “verdades” indelévels. Depois da Teoria da Relatividade, que colocou sob suspeita algumas verdades da Física Clássica, o poder demiúrgico da ciência precisa ser repensado.

Em um mundo essencialmente dissímil e eclético, a arte, como forma de expressão, vai refletir e problematizar as questões de seu tempo. Nesse cenário, compreender com clareza a arte e o pensamento moderno é uma tarefa árdua, visto que ambas se opõem ao senso comum, que, por vias diversas, busca os modelos pré-estabelecidos e a superficialidade. Para Merleau-Ponty, a arte e o pensamento produzidos na modernidade potencializam a percepção, pois:

Enquanto a ciência e a filosofia das ciências abriam, assim, as portas para uma exploração do mundo percebido, a pintura, a poesia e a filosofia entravam decididamente no domínio que lhes era assim reconhecido e davam-nos uma visão, extremamente nova e característica de nosso tempo, das coisas, do espaço, dos animais e até do homem visto de fora tal como aparece no campo de nossa percepção. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 8).

Para chegar a esse nível de elaboração e potencializar uma reflexão dessa dimensão, a arte e, principalmente, a pintura, precisaram romper com o padrão criativo e técnico difundido pelo Renascimento. Para representar os contornos e as formas dos objetos, tal qual a natureza os gera diante de nossos olhos, pintores como Paul Cézanne precisaram produzir telas ousadas que romperam com os preceitos clássicos, principalmente em relação à perspectiva. Nesse recurso de composição, o pintor, diante de uma paisagem natural, transpõe

para a tela aquilo que vê. Para isso, fixa ponto, modifica dimensões, suprime as várias e simultâneas visões que o olho humano tem do objeto. A paisagem pintada demonstra tranquilidade, beleza e harmonia. Entretanto, o expectador não está presente. Com isso, seus olhos irão deslizar com facilidade, sem dificuldade para apreendê-la. Por isso, segundo Merleau-Ponty (2004), as telas de Cézanne nos “mostram o sentimento do mundo”, elas nos mostra que:

A unidade da coisa não se encontra por trás de cada uma de suas qualidades: ela é reafirmada por cada uma delas, cada uma delas é a coisa inteira [...] as coisas não são, portanto, simples objetos neutros que contemplaríamos diante de nós; cada uma delas simboliza e evoca para nós uma certa conduta, provoca de nossa parte reações favoráveis ou desfavoráveis, e é por isso que os gostos de um homem, seu caráter, a atitude que assumiu em relação ao mundo e ao ser exterior são lidos nos objetos que ele escolheu para ter a sua volta, nas cores que prefere, nos lugares onde aprecia passear.

A argumentação presente na citação acima indica que o convívio do homem com o mundo sensível não é um processo marcado pelo distanciamento em relação aos objetos. Tudo que vemos interage de alguma forma conosco, “fala” com o nosso corpo e desvela o nosso modo de ser. Considerando todo imbricamento entre o sujeito e o mundo, Merleau-Ponty assevera que um dos maiores méritos da filosofia e da arte moderna fundamenta-se na tentativa de resgatar e restaurar as relações primárias do homem com o mundo sensível.

De acordo com Sombra (2006, p. 163), na filosofia de Merleau-Ponty, a “experiência do sensível possibilita a abertura e o acesso ao ser bruto, anterior à experiência das coisas,” que é como o cordão umbilical de nosso saber e a fonte do destino para nós. Por isso, no pensamento do filósofo francês, a ação de ver vai além de um mero processo de natureza neurológica, pautado por estímulos e resposta: “ver é ver-se a si mesmo” (SOMBRA, 2006, p. 164). Sombra esclarece ainda o porquê da filosofia merleau-pontiana nos convocar a reaprender a ver o mundo e a valorizar nossa percepção. De acordo com ele, na filosofia de Merleau-Ponty:

A experiência do sensível, além de diferenciação do em-si e do para-si é diferenciação do visível, em oposição ao invisível; é o fundo geral no qual é feito o recorte das “coisas” como tais. Na experiência do sensível, a referência às “coisas” é um excedente da experiência, algo como “uma interpretação segunda da experiência”. Esse excedente, na percepção que nos dá acesso às coisas em sua positividade, possibilita “nossa abertura” para o “alguma coisa” interminado, que é o Ser. A experiência da visão é o olhar que realiza a concreção do visível em visibilidade, na qual o sensível deixa de ser um ser de latência para tornar-se visibilidade. A visão é mais do que projeção e visada, é poder de diferenciação entre visível e invisível. (SOMBRA, 2006, p. 163-164).

É importante destacar que em *O olho e o espírito*, embora Merleau-Ponty invoque a todo o momento as telas produzidas por Cézanne, o foco de suas reflexões não é propriamente as artes plásticas, ele recorre às telas para demonstrar que o pensamento cartesiano difundiu uma forma de ver a realidade que não condiz com a experiência que o ser humano tem do mundo, ou seja, o filósofo recorre à pintura para discutir os meandros da dicotomia sujeito-objeto, comum no pensamento científico tradicional.

Candido (2007) aponta que, em *O olho e o espírito*, Merleau-Ponty analisa de que forma a arte consegue mostrar e restaurar o sentido original que há na visão natural do homem. Para a pesquisadora, o filósofo francês consegue desnudar, por meio da análise que faz do visível, as configurações do ser. Ao refletir sobre as vicissitudes do visível, Merleau-Ponty consegue mostrar ao leitor a ambiguidade que habita a experiência do olhar. Segundo Candido (2007, p. 93):

Merleau-Ponty não trata da visão como uma mera função de um espírito desencarnado, que simplesmente capta uma imagem dos objetos, que consiste apenas em cores e linhas, que mais tarde serão arranjadas e interpretadas pelo intelecto. Antes, o filósofo francês se preocupará em restituir, através de uma análise da pintura, a visão ao olho e ao espírito. Doravante, quem vê é o olho, e não mais um espírito desencarnado. Todavia o olho não será compreendido por Merleau-Ponty apenas como instrumento de recepção de estímulos nervosos. A visão celebra a união de olho e espírito, visível e invisível. Dessa forma, trata-se, sobretudo, de um olho encarnado, habitado por um espírito. Um olho atual e operante, que de certa forma compreende, aprende, e ensina ao corpo e ao intelecto. A intervenção do olhar não consiste, portanto, em simples captação. Ainda que não seja um conhecimento intelectual, o trabalho do olhar, a visão, envolve conhecimento, uma abertura ao ser.

Candido pontua ainda que as reflexões acerca da visão, desenvolvidas em *O olho e o espírito*, indicam-nos que, no pensamento de Merleau-Ponty, a pintura e as artes em geral conduzem novamente o homem ao sentido bruto, ao sentido primordial das coisas mesmas. Por isso, para o filósofo, o trabalho do artista não se limita a imitar o mundo visível, o artista torna o mundo visível em sua inteireza. Isso só é possível porque, para Merleau-Ponty, a pintura é um exercício marcado pela inocência, isto é, não está comprometida com visões e posturas pré-determinadas, visto que:

A visão do pintor não é mais o olhar posto sobre um fora, relação meramente “físico-óptica” com o mundo. O mundo não está mais diante dele por representação: é antes o pintor que nasce nas coisas como por concentração e vinda a si do visível, e o quadro finalmente só se relaciona com o que quer que seja entre as coisas empíricas sob a condição de ser primeiramente “autofigurativo”; ele só é espetáculo de alguma coisa sendo “espetáculo de nada”, arrebatando a “pele das coisas”, para mostrar como as coisas se fazem coisas e o mundo, mundo. (MERLEAU-PONTY, 2009, p. 37).

Observa-se, a partir dessa citação, a relevância da criação artística no pensamento de Merleau-Ponty. Para entendermos o porquê desse olhar diferenciado sobre as obras de artes, vejamos as considerações de Marilena Chauí. Segundo Chauí (1994, p. 467), Merleau-Ponty buscou, ao longo de seu projeto filosófico – desde a *Fenomenologia da percepção* até *O visível e o invisível* –, o Espírito Selvagem e o Ser Bruto, visto que, para o filósofo, “o Ser é o que exige de nós criação para que dele tenhamos experiência” (MERLEAU-PONTY, 1984, p. 187). Com esta afirmação, conforme pontua Chauí (1994), Merleau-Ponty “reúne emblematicamente arte e filosofia” (p. 466) como produtos da criação humana que viabilizam o acesso às potencialidades do Ser. É por isso que a criação artística e filosófica irá receber a atenção especial do filósofo. Só a criação permite que o Ser seja delineado, pois:

Para que o Ser do visível venha à visibilidade, solicita o trabalho do pintor; para que o ser da linguagem venha à expressão, pede o trabalho do escritor; para que o ser do pensamento venha à inteligibilidade, exige o trabalho do filósofo. (CHAUÍ, 1994, p. 467).

A natureza criativa desses trabalhos deve-se ao fato de visarem exprimir alguma coisa para a qual não existem modelos prontos. É justamente por fugir dos esquemas pré-concebidos, ou buscar outras formas de expressão, que a criação funciona como trilha de acesso à essência “das coisas mesmas”, permitindo a aquisição de experiência. Diferentemente de outros pensadores da sua época, que viam, nas inovações expressivas de Paul Cézanne e Pablo Picasso, um esvaziamento e perda dos sentidos, para Merleau-Ponty, pondera Chauí (1994, p. 467-468), um dos méritos da arte moderna é conseguir:

Comunicação com o Ser sem o apoio numa Natureza preestabelecida e fonte de paradigmas, de uma saída da inerência e da fruição de si para aceder ao universal através do particular, encontrando na particularidade (o estilo) o meio para dar a ver e conhecer a universalidade (a obra). Eis por que Merleau-Ponty acentua que se trata da criação em sentido radical, oferecendo-a com as expressões contato com o Ser, reintegração no Ser, inscrição no Ser, experiência do originário.

Essa imbricada rede de relações construída entre o saber do artista e o saber do filósofo tem como liame o Espírito Selvagem e o Ser Bruto. Mas em que consistem tais termos e de que forma a poesia, por exemplo, permite o acesso a eles? No pensamento de Merleau-Ponty, explica Chauí (1994, p. 468-469), o Espírito Selvagem é o espírito de práxis, que deseja e tem aptidão para realizar alguma coisa. Por isso, representa o sujeito que diz “eu quero”, “eu posso”, que executa suas vontades por meio da ação e não se restringe apenas a um “eu penso”. Contudo, isso só é possível porque o mundo que nos é dado é cheio de lacunas e microvilosidades que precisam ser preenchidas, que necessitam ser sentidas pelo

sujeito para que este possa executar sua intenção de significar algo que, até então, não havia sido significado. O próprio caminho percorrido pelo sujeito para ocupar essa fenda assinala sua indeterminação, levando ao campo da expressão aquilo que ainda não havia sido enunciado discursivamente em linguagem.

Nesse movimento marcado por uma subjetividade intencional, presente especialmente na parte da filosofia de Merleau-Ponty, há, simultaneamente, um vazio a ser preenchido e um vazio determinado, que exigem o querer poder do espírito, acarretando, dessa forma, sua ação significadora, que se constrói a partir daquilo que existe disponível no universo da cultura e da linguagem. Diante de tudo isso, o Espírito Selvagem denota uma atividade oriunda de uma força do tipo “eu quero”, “eu posso”. Para ocupar essas brechas, o pintor, por meio de seu ofício, desvela o invisível; o poeta quebra o silêncio e se faz ouvir e o filósofo interroga o impensado e instaura o espaço de reflexão e questionamento.

Todo esse trabalho desenvolvido por essas diferentes subjetividades, cada uma a seu modo, exprime o co-pertencimento de uma vontade. Tudo isso só é viabilizado porque os agentes desse processo saem de si para expor suas intencionalidades corporificadas nas obras que constroem; “é isso a criação, fazendo vir ao Ser aquilo que sem ela nos privaria de experimentá-lo” (CHAUÍ, 2002, p. 152). Já o Ser Bruto denota o ser da indivisão, uno e único, alheio à separação sujeito-objeto, alma-corpo, consciência-mundo. Como ser da inteireza, o Ser Bruto representa o invisível, que se deixa ver porque traz agregado a si o visível, o indizível, que se expressa pelo visível, o inaudível, que se deixa ouvir pelo audível. O Ser Bruto é o intervalo interno existente entre o visível e seu equivalente contrário, o invisível, ou seja, é um sistema de equivalência e diferenciador que possibilita a existência de tudo o que há no mundo. Desamarrando o vínculo convencional que existe entre as coisas do mundo, o Ser Bruto proporciona o acesso àquilo que é originário, é o fundo sobre o qual a criação, em sentido lato, floresce.

Chauí (2002, p. 153-154) afirma, ainda, que, na filosofia merleau-pontiana, Ser Bruto e Ser Selvagem são categorias que estão sempre irmanadas uma na outra. Por estarem indubitavelmente enlaçados, o Ser Bruto e o Ser Selvagem formam a poupa carnal do mundo, constituindo-se, dessa forma, a carne da nossa carne e a carne das coisas sensíveis, habitados pelos sentidos e significados tanto do nosso corpo quanto do corpo das coisas que formam o mundo da cultura. Por isso, a carne do mundo é o que é visível por si mesmo, o dizível por si mesmo e o pensável por si mesmo. Do mesmo modo, Chauí (1994, p. 468) assevera ainda que a interação corpórea entre o homem e os objetos explicita que “as coisas do mundo”, assim como nós, “possuem um interior” cheio de significações e sentidos. Por isso:

[...] se elas e nós nos comunicamos não é porque elas agiram sobre nossos órgãos dos sentidos, nem porque nosso entendimento as transformara em ideias e conceitos, mas porque elas e nós fazemos parte da mesma substância, a carne do mundo (CHAUÍ, 1994, p. 469).

Em decorrência dos laços parentais mencionados acima, isto é, por fazermos parte do mesmo substrato dos elementos do mundo, “somos espíritos verdadeiramente encarnados” (CHAUÍ, 1994, p. 470). Isso indica que a nossa visão dos objetos não se dá por distanciamento, “nos vemos por contato”, ou seja, nós vemos o mundo e as coisas a partir de nossas experiências, isto é, nós percebemos e interagimos com o mundo a partir do nosso lugar nele. Por isso, afirma Chauí, (1994, p. 470) temos “uma visão encarnada” dos elementos que constituem o mundo, visto que eles também nos constituem.

Em virtude desses estreitos vínculos, a imbricada rede de “vasos comunicantes” (BERGER, 1999, p. 152) que ligam o homem ao Ser Bruto não para de se multiplicar e de transformar o modo de ser dos diversos componentes que fazem parte da “carne do mundo”. Chauí esclarece que essa teia de relações é ininterrupta porque é por meio do Ser Bruto que somos colocados em contato com o mundo. Por outro lado, é por meio das criações humanas, que o Ser Bruto se expressa, “como no instante glorioso que o pintor faz vir ao visível um outro objeto visível que recolhe o primeiro e lhe confere um sentido” (CHAUÍ, p. 472).

Na mesma linha de raciocínio de Chauí, Ostrower (2003, p.172), em “A construção do olhar”, explica que o projeto filosófico de Merleau-Ponty busca, por vias diversas, desatar “os nós” construídos pela tradição cartesiana, que elegeu o saber técnico-científico, juntamente com os seus métodos de análise, como verdadeiros e renunciou o “pensamento encarnado”, que pensa por contato e por inerência às coisas do mundo (OSTROWER, 2003, p. 173). Em decorrência disso, a forma de ver da ciência apreende os objetos de modo oblíquo e indireto (2003, p.174). Diante disso, eis a ação desempenhada pelos agentes criadores, que se dispõe a atribuir significados novos àquilo que está cheio de lacunas:

A aparição ou apresentação desse Ser, plenamente e simples sensível ou visível, que a poesia e a pintura buscam alcançar na experiência da visão, é o que Merleau-Ponty chama de ser bruto, ser selvagem ou ser vertical, porque não é trabalhado pelas categorias da reflexão nem sofreu qualquer idealização. É um ser de visibilidade, que permeia o mundo em volta de mim e dentro de mim. Ele está diante de mim e é preciso apenas ver: é visibilidade intrínseca ou fenômeno. Essa perceptibilidade ou visibilidade intrínseca, como modo específico do ser, não exige nem um ato subjetivo nem precisa ser aplicada ou representada, pois é anterior a qualquer reflexão ou posição pelo sujeito. É um ser que não é objeto de pensamento, já que eu percebo por contato: sinto, percebo, vejo, e faço parte dele. Em virtude dessa

universalidade do sensível, a visibilidade deixa de ser consequência ou efeito de um ato subjetivo. (SOMBRA, 2006, p. 164).

O interesse de Merleau-Ponty pelas criações artísticas é explicado por Chauí (2003). Segundo ela, Merleau-Ponty recorre à arte porque os modos de expressão artística não têm um modelo pré-determinado, pois o saber artístico, diferentemente do conhecimento científico, “não manipula, mas maneja” as “coisas existentes no mundo” (p. 158). Para Chauí (2003, p. 137), a célebre frase de Leonardo da Vinci “O olho, janela da alma” sintetiza, metaforicamente, a importância da visão nos fundamentos filosóficos de Merleau-Ponty. A autora explica que a importância da visão, na filosofia merleau-pontiana, deve-se ao fato de ser, a partir da ação de olhar, que aprimoramos nossa capacidade de questionamento. E o questionamento e a dúvida, como se sabe, são as bases de qualquer tema filosófico.

Vale lembrar que, para Merleau-Ponty, o questionamento, base sobre a qual se constrói toda e qualquer forma de conhecimento, é fruto das nossas experiências com o “mundo das coisas” (p.138), ou seja, é a partir da nossa interação com elas que surge a vontade de pensá-las e de compreendê-las. Segundo Chauí (2003, p. 139), o valor da experiência, no pensamento de Merleau-Ponty, pode ser explicitado nos seguintes termos:

O que é a experiência da visão? É o ato de ver, advento simultâneo do vidente e do visível como reversíveis e entrecruzados, graças ao invisível que misteriosamente os sustenta. O que é a experiência da linguagem? É o ato de dizer como advento simultâneo do dizente e do dizível, graças ao silêncio que misteriosamente os sustenta. O que é a experiência do pensamento? É o ato de pensar como advento simultâneo do pensante e do pensável, graças ao impensado que misteriosamente os sustenta. A experiência é o que *em nós* se fala quando falamos, o que *em nós* se pensa quando pensamos. Nenhum dos termos é origem: visível, dizível e pensável não existem em si como coisas ou ideias; vidente, falante e pensante não são operações de um sujeito com pura consciência desencarnada: visível, dizível e pensável não são causas da visão, da linguagem e do pensamento, assim como o vidente, o falante e o pensante não são causadores intelectuais do ver, falar e pensar. São simultâneos e diferentes, são reversíveis e entrecruzados, existem juntos ou coexistem sustentados pelo fundo não dizível, não proferido e não pensado, são originários porque a origem é, aqui e agora, a junção de um dentro e um fora, de um passado e de um porvir, de um antes e de um depois, proliferando e irradiando. A experiência é diferenciadora: vidente-visível, tocante-tocado, falante-falado, pensante-pensado são diferentes, assim como ver é diferente de tocar, ambos são diferentes de falar e pensar, falar é diferente de ver e pensar; pensar, diferente de ver, tocar ou falar. Abolir essas diferenças seria regressar à Subjetividade como consciência representadora que reduz todos os termos à homogeneidade de representações claras e distintas. Porém, a diferenciação própria da experiência não é *posta* por ela: *manifesta-se* nela porque é o próprio mundo que se põe a si mesmo como visível-invisível, dizível-indizível, pensável-impensável. No entanto, a cisão dos termos só é possível porque o mundo como Carne é a coesão interna, a indivisão que sustenta os diferentes como dimensões diferenciadas do mesmo Ser. (CHAUÍ, p. 474-475).

As considerações de Chauí e dos outros autores com quem dialogamos explicitam que a ação de ver é bastante complexa e não pode ser avaliada apenas do ponto de vista biológico, visto que o significado que atribuímos às coisas não resulta apenas do “ver por ver”, pois:

Nosso corpo, coisa sensível entre as coisas, é sensível para si. É ele que nos faz ver as coisas no lugar em que estão e segundo o desejo delas, realizando o mistério do ver e do tocar, pois visão e tato têm o dom da ubiquidade: a visão se efetua simultaneamente a partir das coisas e dos olhos, o tato se realiza simultaneamente a partir das coisas e das mãos. Nossos sentidos operam por transitividade, enlaçando-se como as coisas: o olho apalpa, as mãos veem, os olhos se movem com o tato, o tato sustenta pelos olhos nossa mobilidade, compensando a imobilidade das coisas. (CHAUÍ, 1994, p. 483).

Essa compreensão corpórea e transitiva da percepção nos ajuda compreender a atenção dispensada à ação de ver na lírica de Fontela. A poeta, por meio de seu olhar despretenso para as coisas do mundo sensível, convoca-nos a “ver os objetos do mundo como se fossem a primeira vez” (BERGER, 1999, p. 151). Partindo do pressuposto de que, ao olhar para os objetos, estamos, simultaneamente, “sendo vistos por eles” e, por isso, somos “sujeitos encarnados”, no próximo capítulo, iremos nos deter em examinar as estratégias temáticas e estilísticas trabalhadas por Fontela, que nos possibilitam “ver as coisas do mundo de dentro” (SOMBRA, 2006, p. 78), com o intuito de redimensionar o nosso olhar para o mundo e para nós mesmos.

Terceiro Capítulo: As configurações do olhar em Orides Fontela

A suposta existência

Como é o lugar/ quando ninguém passa
por ele?/ Existem as coisas/ sem ser
vistas?/ (...) Concretude das coisas:
falácia/ de olho enganador, ouvido falso,
mão que brinca de pegar o não/ e
pegando-o concede-lhe/ a ilusão de
forma/ e, ilusão maior, a de sentido?/ (...)
A guerra sem mercê, indefinida/
prosegue,/ feita de negação, armas de
dúvida,/ táticas a se voltarem contra mim,
teima interrogante de saber/ se existe o
inimigo, se existimos/ ou somos todos
uma hipótese/ de luta/ ao sol do dia curto
em que lutamos/ tudo o que é visto, é
visto por um/ observador. (ANDRADE,
2001, p. 1187- 1188).⁴

3.1. As configurações do olhar em Orides Fontela

Ao longo da história da humanidade, o que vemos e a forma como vemos sempre foi um assunto que despertou o interesse dos estudiosos nas mais diferentes áreas do conhecimento. Em literatura, tanto na prosa quanto na poesia, a temática do olhar, há tempos, instiga leitores e pesquisadores a pensar sobre a questão, visto que a forma como o escritor vê

⁴ Colocamos apenas um trecho do poema mas, dada a sua importância e representatividade, inserimos o poema, na íntegra, nos anexos desse trabalho.

o mundo que o circunscreve sugere o potencial simbólico e significativo agregado aos objetos trabalhados pelo artista. Por isso, a experiência do olhar tem sido apontada pela crítica literária como uma condição importante para melhor compreendermos a diversidade das produções artísticas da alta modernidade.

Segundo Pedrosa (2006, p. 22), uma das formas eficientes de se avaliar a lírica contemporânea é analisar as configurações assumidas pelo olhar nas expressões poéticas, pois “o ocularcentrismo, isto é, a institucionalização da visão como paradigma de representação” (PEDROSA, 2006, p. 22) é a pedra de toque sobre a qual se sustenta os vários projetos estéticos literários da contemporaneidade.

Diante dessas considerações, buscaremos, neste capítulo, verificar como são representados, na poesia de Fontela, os elementos ligados à percepção visual, que nos permitem afirmar que seu projeto literário se sustenta, parafraseando Pedrosa, numa “poética do olhar”. Tomadas em seu conjunto, uma das linhas de força que se destacam na poesia de Fontela é a ação de ver. No universo poético fonteliano, a acuidade do olhar atua, sobremaneira, na expressão dos objetos poetizados pela autora, ora instituindo uma forma de ver, ora modificando formas cristalizadas já existentes. Em todos os seus cinco livros, *de Transposição* (1969) a *Teia* (1996), a presença de signos e metáforas relacionadas à percepção visual indica que a poética de Fontela “toma partido das coisas visíveis”, reconduzindo-nos à superfície das coisas do mundo tal qual elas aparecem aos nossos olhos, anterior a qualquer ideia ou juízo de valor que delas possamos ter.

Ainda em relação à percepção visual, um outro aspecto singular da lírica de Fontela diz respeito ao fato de sua “poética do olhar” não ficar restrita apenas a palavras e metáforas relacionadas ao campo semântico ver/visão. Nossa pesquisa constatou que a expressão do olhar, na lírica fonteliana, ocorre de forma mais abrangente, funcionando como uma espécie de *leitmotiv*, visto que é bastante significativa a quantidade de poemas em que não aparecem explicitamente palavras relacionadas ao campo semântico do ver, mas que a cena enunciativa do poema aponta para um sujeito da enunciação⁵ que vê com “um olhar concentrado”, como será mostrado posteriormente. Diante dessa constatação e dada a impossibilidade de avaliar todas as composições relacionadas à percepção visual,

⁵ Segundo Maingueneau (2006, p. 72), todo ato comunicativo é constituído por uma enunciação e um enunciado. A enunciação corresponde ao momento de atualização da língua numa situação de discurso, depende da atividade conjunta do locutor e do interlocutor. Já o enunciado é a materialidade linguística completa, o texto em sua concretude. Todo enunciado apresenta marcas de uma enunciação individual, no momento e espaço precisos, é o resultado da produção individual de um sujeito. Assim o sujeito da enunciação é o sujeito produtor do enunciado.

consideramos apropriado, para efeito de análise, agrupar alguns poemas, por afinidade temática, em três categorias:

- A) Coisas sensíveis;
- B) Espaço;
- C) Seres vivos

A distribuição de alguns poemas nas supracitadas categorias foi feita com o intuito de melhor organizar e situar nossas reflexões nos horizontes do recorte temático que nos dispusemos a pesquisar neste trabalho. Gostaríamos de esclarecer que tal procedimento não visa, de forma alguma, abarcar todas as possibilidades de leitura e análise que o conjunto de poemas agrupados nas referidas categorias suscita. Dessa forma, a divisão por nós proposta não tem a pretensão de sistematizar um modelo a ser seguido em outras pesquisas, pois, dada a natureza plurissignificativa dos artefatos artísticos, temos ciência de que nenhuma categorização, por mais criteriosa que seja, consegue dar conta de todas as possibilidades de reflexão que os objetos estéticos oferecem. Em suma, queremos explicitar que há outros percursos de análise além do que foi proposto para o conjunto de poemas que foi por nós mapeado durante a pesquisa. Após esses esclarecimentos, nos próximos subcapítulos, indicaremos como Fontela explora a temática do olhar na construção de seus versos.

3.2. O brilho da luz e as cores da vida.

A percepção das cores e da luz é um *topos* bastante explorado tanto por ficcionistas quanto por poetas. Em *O alienista*, de Machado de Assis, o narrador, em um dos poucos momentos de lucidez, indaga-se: “Se todas as cores fossem iguais, o que seria do amarelo?”. O poeta francês Rimbaud dedicou um soneto às cores. Em vogais, Rimbaud atribui, a cada uma das cinco letras, uma tonalidade diferente. Para a voz lírica do poema rimbaudiano, o “A é negro, E é branco, I é carmim, O é azul e o U é verde” (RIMBAUD,1995, p. 53). Para os simbolistas, como Cruz de Souza, os elementos fóticos e cromáticos eram indispensáveis na escrita, visto que potencializavam o estado anímico do eu que se expressava nos poemas. Em “Da vogal colorida à palavra-cor”, Guedes (2008) faz uma cartografia da presença do cromatismo na lírica ocidental. Segundo a pesquisadora:

De forma explícita ou implícita, a poesia está em geral impregnada de cores. E se por vezes dado poema parece incolor, algo do domínio da óptica contém ainda luz. Mais do que a cor, a poesia não passa sem a claridade do dia, tal como não passa sem a escuridão da noite, sem os jogos de claro-escuro, ou sem as imagens no espelho, e os efeitos da luz na umidade do ar e da água. Mas dará a poesia a ver essas cores e efeitos? Na palavra “arco-íris” observamos as sete cores do espectro solar. A poesia pertence à ordem das artes que apelam para o nosso olhar. Serão as cores da poesia susceptíveis de serem percebidas e interpretadas de diferentes modos, consoante o olhar normal, ou daltônico de quem lê? Enfim: para que servem as cores na poesia? Para pintar as cores da vida. A palavra “verdura” dá mais verde à relva, a palavra “rosa” torna mais rosadas as flores, e a palavra “vermelho” atrai o nosso olhar irresistivelmente para a graça de um jardim. Quando Camões escreve: “Descalça vai para a fonte/Lianor pela verdura”, a cor pinta um lugar ou situações de risco? As cores da poesia são prismáticas ou pigmentos? Eis algumas perguntas a que cada poeta responde a sua maneira, como vemos ao longo da história da poesia (GUEDES, 2008, p. 17. Aspas da autora).

As considerações de Guedes nos ajudam a compreender a expressividade das cores e da luz na lírica fonteliana. Para ilustrar a importância e a recorrência desses elementos na lírica da autora, vejamos a tabela a seguir:

Título	Obra	Ano	Foco de percepção
Meio-dia	Transposição	1969	Efeitos da luz nos olhos humanos
Acalantos	Transposição	1969	O efeito da luz nos olhos fatigados pelo cansaço
Ode III	Transposição	1969	O peso do conhecimento
Vermelho	Transposição	1969	Descrição do vermelho do horizonte
Gesto	Transposição	1969	Descrição do verde de uma palmeira
Estrela	Transposição	1969	Descrição da paisagem noturna
Impressões	Helianto	1973	Descrição do amarelo da palmeira envelhecida
As estações	Helianto	1973	O efeito da luz sobre as plantas
Noturno	Alba	1983	O contraste entre o escuro e o brilho das estrelas à noite
Espelho	Alba	1983	Reflexo da luz branca no espelho
Jogo	Teia	1996	Descrição das cores de um dado
Espelhos	Alba	1983	O eu fala da sua imagem refletida no espelho
Rios	Alba	1983	Descrição da brancura das pétalas da rosa na margem do rio
Estrelas	Helianto	1973	Descrição das constelações
Noturno II	Rosácea	1986	Descrição das Estrelas
O espelho	Rosácea	1986	Descrição dos raios de luz refletidas no espelho
Sol	Helianto	1973	Descrição da transparência da luz branca
Noturnos	Teia	1996	Descrição do negro da noite
Aurora	Alba	1983	Descrição do amanhecer
Luz	Alba	1983	O fascínio do olho humano pela luz
Galo	Helianto	1973	Descrição da cor negra do animal

Tabela 1: Categoria Coisas Sensíveis

Os elementos que compõem o quadro acima remetem, cada um com a sua especificidade, ao tema do olhar, por meio da alusão à luminosidade ou as cores do objeto. Na poesia de Fontela, a presença dos signos “luz” e “cor” é bastante recorrente, ora na descrição de espaços naturais ou objetos, ora na afetação que os raios de luz podem provocar no olhar.

A recorrência dos elementos fóticos e cromáticos, na lírica da autora, tem uma modulação bastante singular: não há, na maioria dos casos, a presença explícita de um olho que vê, isso fica apenas sugerido pela cena enunciativa do poema, que remete para um sujeito da enunciação que vê as coisas do mundo de forma concentrada. Entre as cores que mais comparecem em sua escrita destacam-se: o branco, o vermelho, o amarelo, o verde e o preto.

A percepção das cores é um fenômeno bastante complexo. De acordo com Pedrosa (2009, p. 20), para que as cores existam e permaneçam como sensação, são necessários, indubitavelmente, três elementos: um observador, um objeto e a luz. Segundo Pedrosa (2009, p. 21), “[...] a cor não tem existência material: é apenas sensação produzida por certas organizações nervosas sob a ação da luz, mais precisamente, é a sensação produzida pela ação da luz sobre o órgão da visão”.

Pedrosa assevera que a descrição minuciosa de um determinado objeto e a percepção nítida de uma cor, por exemplo, as várias tonalidades de vermelho, é um fenômeno que não pode ser explicado apenas do ponto de vista científico, pois, além dos elementos “físicos (luz) e fisiológicos (olho) entram também fatores de ordem psicológica que alteram substancialmente a qualidade daquilo que se vê” (PEDROSA, 2009, p. 22). Dito em outros termos, a percepção que o homem tem das cores do mundo envolve elementos de ordem subjetiva e afetiva, as quais estão intrinsecamente ligas à interação construída entre o sujeito e aquilo que é visto. Tal prerrogativa se coaduna com as considerações propostas por Merleau-Ponty, que concebe o ato de ver como um processo dinâmico e dialógico, ou seja, “Só vemos aquilo que nos olha” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 155).

Para verificarmos a forma como Fontela explora o espectro de luz e o universo das cores em sua poética, convocamos o poema “vermelho”:

VERMELHO

Tensão da rosa em
sábia maturidade
vermelhocéu contido
no máximo horizonte.

Tensão do horizonte em
vermelho rosa transposto
sábia rosa em seu
maduro silêncio.

(FONTELA, 2006, p. 49).

Podemos dizer que esse poema de Fontela, pertencente à terceira seção do livro *Transposição*, é uma descrição concentrada e pura do crepúsculo, visto que não há, na materialidade do texto, qualquer intervenção pessoal, ou seja, temos uma representação poética aparentemente impessoal do crepúsculo, posto que este é representado sem a intermediação de uma voz central. Contudo, a cena enunciativa do poema nos remete a um eu que percebe o horizonte de forma fenomenológica.

Ao iniciar a leitura do poema, a palavra-título, imediatamente, desperta nossa atenção: quem ou o que será esse vermelho? Notamos, desde já, o predomínio da sugestão sobre a nominação, motivo pelo qual “vermelho” só, de fato, é explicitado no fim do poema, sendo metaforizado de forma imprecisa em todo o restante do texto. O título é, pois, uma apresentação instigante da cena descrita, que vai inserindo o leitor no universo das imagens e sensações possibilitadas pela visão do por do Sol. Há apenas dois verbos no particípio passado, procedimento linguístico que acentua ainda mais a natureza cromático-sugestiva do poema, pois esses verbos, conforme Castilho (2010, p. 408), não se relacionam com uma ação verbal precisa, por isso não se ligam à categoria de pessoa, ou seja, “as formas nominais de particípio têm seu estatuto significativo ancorado num ponto de indecisão” (CASTILHO, 2010, p. 408-409).

Em termos formais, o poema foi organizado em oito versos agrupados em dois quartetos. Vale ressaltar também que o paralelismo sintático que marca a construção das duas estrofes está a serviço de intensificar a expressividade da cor vermelha. Esse recurso do plano da expressão reforça, ainda mais, a associação construída entre a cor da rosa e a tonalidade do horizonte, sugerida no plano do conteúdo. Para conseguir essa sobreposição de cores, um dos recursos usados pela autora foi a personificação dos signos “rosa” e “horizonte”. É bastante significativo o efeito de estranhamento que o uso estilístico dessa figura produz ao longo da composição. Esse procedimento que, desde outrora, é visto como um dos fatores de constituição da linguagem poética amplia as possibilidades de sentido construídas no texto, asseverando, assim, a sua polissemia.

Cinco elementos linguísticos associados às palavras “rosa” e “horizonte” permitem-nos atribuir, à descrição do crepúsculo, uma visão encarnada, são eles: “tensão”, “sábua” e “maturidade” na primeira estrofe; “maduro” e “silêncio”, na segunda estrofe. Em outros termos, tais vocábulos atribuem à “rosa” e ao “horizonte” características humanas. A

hipótese ganha ainda mais força quando relacionamos esses lexemas com os sentidos denotativos agregados à palavra “tensão”, que inicia a primeira e a segunda estrofe. Além do seu sentido usual, o referido vocábulo comporta também os seguintes significados: tensão do espírito, esforço contínuo da mente. Com isso, a simples descrição e percepção de uma cena cotidiana intensifica o valor simbólico da cor vermelha explorada pela poeta. Essa cor, na lírica de Fontela, está ligada ao sangue e ao fluxo da vida. Por isso, a cor vermelha comparece com muita frequência na lírica fonteliana.

Além das cores vermelho, branco, verde e preto, outras tonalidades também foram, gradativamente, exploradas pela autora; a luz, representada metaforicamente por meio da luminosidade proporcionada pelo Sol, é um elemento sensível amplamente trabalhado pela autora. Segundo Dantas (2006, p. 101), nos cinco livros de Fontela, “o topos da luz é o mais obsessivamente tratado pela poeta”. Para ele, em virtude da recorrência desse elemento em sua escrita, a poética fonteliana “se funda nos domínios da luz” (DANTAS, 2006, p. 102).

Na poesia fonteliana, a luz branca apresenta uma significação altamente simbólica, “denota conhecimento adquirido”, aguda “consciência”, lucidez. Para comprovar a representatividade da luz na escrita de Fontela, vejamos o poema abaixo:

MEIO-DIA

Ao meio-dia a vida
é impossível.

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

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

Meio-dia! Meio-dia!
A vida é lúcida e impossível.
(FONTELA, 2006, p. 34).

Na primeira estrofe do poema acima, a voz lírica em terceira pessoa nos diz da impossibilidade da vida ao meio-dia, momento de maior incidência dos raios solares sobre a

superfície da Terra. Esses raios colocam às claras aquilo que as sombras não permitem ver com nitidez. A luz, metáfora do conhecimento, “obriga”-nos a enxergar, desvela os segredos, os mistérios da vida. Na segunda estrofe, a carga metafórica da luz se adensa, pois, como metáfora do conhecimento vivido e adquirido, permite-nos ver a realidade do mundo e de nós mesmos de outra forma, e isso incomoda os olhos e agride o espírito. Já no terceiro e quarto versos da terceira estrofe, verifica-se a tentativa de justificar o conhecimento como um “mal” necessário, expresso pelos versos: “(Porém como o saberias quando vieste à luz de ti mesmo?)”.

Por fim, na quarta estrofe, a repetição enfática: “Meio-dia! Meio-dia!”, acompanhada do verso: “A vida é lúcida e impossível”, paradoxalmente, afirma a necessidade de luz. Dito em outros termos, a vida nos solicita lucidez e conhecimento, entretanto, nem sempre isso ocorre, visto que ser lúcido o tempo todo é impossível. Ao longo das quatro estrofes, fica implícito que um eu contempla a luz do meio-dia e, a partir disso, conclui, analogicamente, que a luz nos conduz à lucidez, ao conhecimento, à verdade, à consciência, e isso nos causa transtornos, pois a luz, ao contrário das sombras, desvela nossas angústias, fraquezas e mazelas. E, como é sabido, esse processo de autoconhecimento nos incomoda bastante, daí decorre a acidez atribuída ao conhecimento pela voz lírica. Além de metáfora para o conhecimento, a luz, na lírica de Fontela, serve para revelar a beleza dos espaços naturais criados pelo homem, como veremos no próximo tópico deste trabalho.

3.3. Um olhar outro para o jardim

Na lírica ocidental, assim como as cores e a luz, os jardins e suas belezas naturais são uns dos *topoi* mais recorrentes, ora representados como *locus amoenus*, ora como espaço onírico desencadeador de lembranças. Segundo Bonafim (2009, p.60), nas sociedades cristãs, a imagem do jardim povoa simbolicamente o universo coletivo, remetendo os cristãos à ideia de paraíso perdido, ou seja, ao Jardim do Éden, em alusão à narrativa genesíaca que trata da expulsão de Adão e Eva do Paraíso. Bonafim afirma que essa imagem é resgatada, de diferentes modos, por ficcionistas e poetas da alta modernidade, que atribuem, ao referido espaço, um valor mítico.

Na lírica de Fontela, é bastante significativo, conforme indica a tabela a seguir, o número de poemas voltados para os espaços naturais, entre eles, os jardins, as fontes, os rios e os lagos. Contudo, no universo poético fonteliano, esses *topoi* não têm a conotação onírica e mítica apontada por Bonafim.

Título	Obra	Ano	Foco de percepção
Transposição	Transposição	1969	Descrição de um jardim ao amanhecer
Claustro	Transposição	1969	Descrição de um quarto escuro
Reflexo	Transposição	1969	Descrição da transparência das águas de um rio
Claustro II	Helianto	1973	Descrição de um jardim particular
Estrada	Helianto	1973	Descrição dos vegetais à beira de uma rodovia
Poemetos II	Alba	1983	Descrição da vida de um brejo
Antártida	Alba	1983	Descrição da neve
Fonte	Alba	1983	Descrição de uma fonte onde os animais tomam água
Lago	Rosácea	1986	Descrição do reflexo da lua nas águas de um lago
Jardim	Rosácea	1986	Descrição de um jardim

Tabela 2: Categoria Espaço

Para comprovar que, na poética fonteliana, o jardim não se relaciona com o recorte proposto por Bonafim, lançaremos mão do poema *Transposição*:

TRANSPOSIÇÃO

Na manhã que desperta
o jardim não mais geometria
é gradação de luz e aguda
descontinuidade de planos.

Tudo se recria e o instante
varia de ângulo e face
segundo a mesma vidaluz
que instaura jardins na amplitude

que desperta as flores em várias
cores instantes e as revive
jogando-as lucidamente
em transposição contínua.
(FONTELA, 2006, p.11).

No referido poema, um eu que não deixa suas “pegadas” na epiderme do texto descreve-nos, sem qualquer arrego sentimental, o espaço de um jardim ao amanhecer do dia, conforme nos indica a primeira estrofe. A voz lírica nos diz que os raios de luz tudo recria, instaurando, naquele espaço, as várias formas “de vidaluz”, ou seja, os raios solares, ao amanhecer do dia, revela a pluralidade de cores existentes no jardim. Ora, a leitura atenta dos

versos desse poema nos mostra que há vários pontos de convergência entre o pensamento fenomenológico de Merleau-Ponty e a lírica fonteliana, visto que a forma como a voz lírica nos desvela aquele espaço encontra-se situada no espaço, faz desse espaço uma experiência viva, tal como é possível a uma subjetividade encarnada.

A base construtiva do poema gira em torno da percepção de um espaço paisagístico pelo eu poético. Ao longo de seus doze versos, percebemos, por meio do olhar do eu poético, o percurso da luz, que deixa transparecer a exuberância da vida ali existente, começando pelo nascer do dia, que desperta e ilumina as várias formas de vida que compõem o cenário. Esse poema nos indica que a escrita fonteliana é modulada por um olhar atento e voltado para os objetos do mundo sensível.

Em “Transposição”, fica explícito que a voz que nos descreve o jardim vê aquele espaço tal qual ele aparece ao alcance dos olhos, pois o que se destaca na fala do eu não é a forma geométrica do jardim, mas a sua diversidade de cores, a sua “carnalidade”, visto que, para o eu poético, “o jardim não é mais geometria”. Dito em outros termos, a forma como o eu poético percebe o espaço se difere do olhar matemático do paisagista, que, para construir harmonicamente um espaço daquela natureza, orienta-se pelos postulados da geometria. Vale ressaltar que, do ponto de vista do arquiteto, por exemplo, um jardim é apenas um “pedaço” da natureza humanamente domado pelas mãos do homem.

No poema em análise, o eu que contempla o jardim vê aquele espaço de outra perspectiva, que se destoa de qualquer visão matemática. Essa forma de perceber a diversidade de vida que habita um espaço tão singelo como aquele se assemelha *grosso modo* ao olhar curioso e despretenso de uma criança em tenra idade, capaz de se encantar com o que há de mais simples e singelo, que olha para as coisas do mundo como se fosse pela primeira vez. Essa forma de perceber o mundo foi expressa por Fontela, em um de seus poemas, nos seguintes termos: “Abrir os olhos, abrir como se fosse a primeira vez e a primeira vez é sempre” (FONTELA, 1996, p. 68). Diante disso, a forma como o eu poético percebe o espaço do jardim nos permite dizer que a poesia fonteliana é modulada pelo olhar, pois o olhar atento do sujeito poético desvela, lentamente, toda a sinuosidade do espaço poetizado. A forma de ver desse eu nos convoca a perceber o espaço do jardim de uma outra forma, pois o seu olhar para o mundo sensível revela aquilo que um olhar fatigado não consegue perceber. Com isso, constatamos que o olhar do sujeito lírico para o mundo é denso, profundo, capaz de perceber os mínimos detalhes, “as discontinuidades” inerentes à própria vida.

A maneira como o eu poético percebe e descreve o mundo percebido nos credencia a afirmar que há, no plano da enunciação, um sujeito que valoriza a experiência vivida, em detrimento do saber instrumentalizado que se orienta por leis gerais e, por isso, não vê as coisas por dentro, apenas roça a superfície delas, visto que, para analisá-las, as vê à distância. O eu poético que nos fala em “Transposição”, por estar imerso, corporalmente, no espaço do jardim, vê por contato, por inerência. Essa forma de se relacionar com o mundo e com os elementos que o constituem, está em sintonia com os fundamentos da Fenomenologia, vertente filosófica que direcionou o poeta fonteliano, conforme nos atesta Arrigucci (2006, p. 17-18):

[...] a formação de Orides Fontela é, essencialmente, merleau-pontyana e heideggeriana. No momento que ela começou a escrever, ingressou na Faculdade de Filosofia, foi aluna de Marilena Chauí. Nessa época, a Fenomenologia estava na ordem do dia. Vamos assim dizer: as questões de essência e existência, do devir e do estar no mundo derivam de sua formação [...]. Orides tinha uma mente filosófica, uma inquietação inquisitiva sobre o que são as coisas. Sua voz, seu modo de ver vão sempre além, como ocorre em “Transposição”, que está no primeiro livro dela e pode ser entendido tanto no sentido de procura além de determinado limite, como no sentido da metáfora, de uma linguagem que vai além: transposição de experiência para outro plano. [...]. A busca da essência das coisas é muito forte em sua poesia. Por ver as coisas de outra perspectiva, Orides precisava aproximá-las ao máximo. Esta necessidade de proximidade é algo fundamental em sua lírica: ver o objeto microscopicamente. Você pega um pássaro, um objeto e aumenta-os.

As afirmações de Arrigucci nos ajudam a compreender o porquê de Fontela ter um olhar terno para alguns seres, como: o caramujo, o gato, o touro, o cisne, as pedras, os metais e as plantas em geral. Esses elementos estão tão presentes em sua lírica, como nos comprova o próximo quadro, que parece que a autora, a exemplo de Ponge, “toma partido das coisas”, como veremos no próximo tópico deste trabalho.

3.4. O reencantamento do olhar

Neste subcapítulo veremos como a voz lírica que se manifesta na poesia fonteliana percebe os seres vivos a sua volta.

Título	Obra	Ano	Foco de percepção
O Equilibrista	Transposição	1969	Descrição dos movimentos dos equilibrista
Sete poemas do Pássaro	Helianto	1973	Descrição do revoar dos pássaros
Elegia I	Helianto	1973	O eu contempla um pássaro morto
O Gato	Helianto	1973	Descrição do brilho do olhar do gato
Gênese	Helianto	1973	Descrição de um pássaro

Paraíso	Helianto	1973	Descrição do horizonte
Passagem em círculo	Helianto	1973	Descrição da paisagem
Alba	Alba	1983	O eu desperta e abre os olhos diante da luz
Cisne	Alba	1983	O eu volta o seu olhar para o cisne
Caça	Alba	1983	Descrição da mira do caçador
Touro	Alba	1983	Descrição do animal num campo verde
Girassol	Transposição	1969	Descrição da exuberância do Girassol
Alba II	Alba	1983	Descrição da Estrela Dalva
Coruja	Rosácea	1986	Descrição da coruja
Caramujo	Transposição	1969	Descrição do caramujo
Rosa	Transposição	1969	Descrição das pétalas da rosa
O anti-pássaro	Rosácea	1986	Descrição de um pássaro sem ninho
Gato	Teia	1996	Descrição dos movimentos sinuosos do gato
Flores	Teia	1996	Descrição das cores de uma flor
Poemetos	Alba	1983	Descrição de uma rosa
Helianto	Helianto	1973	Descrição de girassol
Composição	Helianto	1973	Descrição de um cavalo num campo verde

Tabela 3: Categoria Seres Vivos

Dissemos anteriormente que uma das características da poesia fonteliana é o seu olhar terno para “as coisas que não levam a nada”, por “tudo aquilo que nos leva à coisa nenhuma e que não se pode vender no mercado” (BARROS, 2000, p. 7). Esse traço, bastante presente na lírica da autora, filia a sua escrita a uma tradição que remete, indubitavelmente, a Ponge, poeta por quem Fontela nutria bastante apreço. Em um de seus depoimentos, afirma que um dos méritos da poesia de Ponge é nos ensinar a ouvir a música das pedras. (FONTELA, 1991, p. 255). Segundo Maciel (2008, p. 5), estudioso da poesia pongeana,

Francis Ponge é, por excelência, o poeta das coisas, que exigem definições, das coisas partidas, das coisas naturais, das coisas inanimadas e animadas. Ele descreve o universo, os meteoros, o fogo, a chuva. Encanta-se com os moluscos, com as ostras, com os caracóis. Busca a todo momento torná-las visíveis, dá voz as coisas silenciosas. Traz a luz um mundo mágico e encantador, que é menosprezado pelo senso comum.

Em relação à presença da “poesia das coisas” na lírica fonteliana, Bonafim (2010, p. 70) afirma que há entre os dois poetas pontos de aproximação, pois tanto Ponge quanto Fontela tem para o mundo dos objetos um olhar *encarnado*, e, por isso, “a coisa é domada de maneira tal que o poema nos desperta para outras camadas suas”. Bonafim afirma ainda que Ponge e Fontela têm para o mundo das coisas “um olhar fenomenológico” (p.73). Para pensarmos com mais clareza esse diálogo estreito com a fenomenologia, convocamos os poemas “caramujo” e “destruição”, ambos do livro *Transposição*, de Orides Fontela.

CARAMUJO

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

A entrada
estreita abóbada
é sóbria sombria
gruta.

A seqüência
rampa enovelada
se estreita num pasmo
labirinto.

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

A saída
é a volta.

No poema acima, a voz lírica descreve a estrutura corpórea de um caramujo. Esses animais, de corpo mole e viscoso, são dotados de uma concha calcária, em forma de espiral, que lhe serve de proteção contra as intempéries e dos ataques dos predadores. Na primeira estrofe, o eu poético olha atentamente a superfície externa do corpo do caramujo e nos diz que a textura suave da concha não revela o que há por dentro, apenas indica que ali pulsa a vida, que brilha e encanta. Na estrofe seguinte, o eu poético nos mostra, por meio de sua visão concentrada, a entrada da concha. Esta é descrita metaforicamente como uma estreita gruta onde paira a pouca luminosidade e o silêncio. Na terceira estrofe, o olhar do sujeito poético adentra a concha e descreve-nos o conjunto intrincado da cavidade que forma a estrutura interna da concha. A voz poética nos põe em contato com o “enovelado” labirinto que forma o interior do pequeno animal. Na quarta estrofe, o eu poético continua desvelando internamente o caramujo, seu olhar atento chega às camadas mais profundas da concha. E, finalmente, na última estrofe, a voz poética nos indica que irá fazer o mesmo caminho para retornar para fora da concha.

Como podemos constatar, esse é um poema de forte acento imagético. Nós, por meio das imagens construídas, percorremos, junto com a voz poética de Fontela, o corpo desse singelo molusco, ou seja, vemos, junto com o eu poético, a complexidade da vida que habita aquela simples concha. Para nos revelar a riqueza de detalhes construída por meio das

imagens, a voz lírica foi ao interior do corpo do caramujo e pasmou-se com aquilo que o seu olhar lhe mostrava. Por isso, podemos afirmar que o olhar do eu poético para o caramujo não é um “olhar de sobrevoo”, ele está em contato com o objeto. Logo, podemos afirmar que a forma como o eu poético percebe o caramujo está em harmonia com as considerações filosóficas pontuadas por Merleau-Ponty. Fontela, conhecedora dos pressupostos da fenomenologia, especialmente a merleau-pontiana, produziu vários poemas contestando liricamente a forma como o saber técnico se apropria das coisas do mundo. Vejamos o que nos diz a voz lírica do poema “Destruição”:

DESTRUIÇÃO

A coisa contra a coisa:

a inútil crueldade
da análise. O cruel
saber que despedaça
o ser sabido.

A vida contra a coisa:

a violentação
da forma, recriando-a
em sínteses humanas
sábias e inúteis.

A vida contra a vida:

a estéril crueldade
da luz que se consome
desintegrando a essência
inutilmente.

(FONTELA, 2006, p. 36).

Na primeira estrofe do poema acima, o sujeito poético destaca a dicotomia existente entre a verdade “das coisas” e a verdade instaurada pelo saber científico. As expressões “inútil crueldade da análise” e “cruel saber” nos remetem ao conhecimento sistemático oriundo da ciência que, em nome de verdades universais, tudo dissecou e aparta o homem “do mundo tal como ele é”, despedaçando violentamente o “ser sabido”. Nos versos

seguintes, o eu poético aponta a inutilidade da teoria, que analisa os objetos com base em princípios gerais, anulando, assim, a essência de tudo o que existe no mundo da cultura; os vocábulos “recriando” e “desintegrando” denunciam a violência que tal procedimento acarreta.

Andrade (2009, p. 3), estudioso da poesia fonteliana, afirma que a poeta explora insistentemente a tensão instaurada entre o saber categórico da tecnologia e o saber aprendido por meio da experiência vivida. Segundo o pesquisador, na lírica fonteliana, “a tensão” criada entre “coisa” e “vida” fundamenta uma dicotomia entre a verdade original das coisas e os sentidos atribuídos “às coisas” pelo saber acumulado em decorrência do progresso tecnológico (ANDRADE, 2009, p. 9). O pesquisador acrescenta ainda que a ideia de retorno, de busca pelas origens, “produz o resgate da essência das coisas, repisadas pelo mecanismo e pela teoria” (p. 10).

Para Andrade (2009, p. 10), “ao se opor à ordem pré-estabelecida, aquilo que está previamente construído, a poesia fonteliana ‘(re)conduz’ o leitor a um sentido inaugural, a um despertar das palavras e dos sentidos ao estado anterior ao tempo linear”. Tomando como parâmetro as afirmações de Andrade, acreditamos que a poesia oridiana se orienta pela “didática da invenção”, de Manoel de Barros, que nos ensina que, “para apalpar as intimidades do mundo, é preciso desaprender oito horas por dia” (BARROS, 2006, p. 9). Esse “desaprendizado” sugerido por Barros diz respeito ao saber onipotente da ciência, que, por meio de seus teoremas, destrói e afasta o homem do sentido primordial das “coisas do mundo”, aquele conhecimento construído por meio da interação e da experiência de vida. Os estreitos vínculos de Fontela com a Fenomenologia nos ajuda a compreender o porquê da estetização das experiências vividas, pois segundo Berger (1999, p. 27):

Cada pessoa vê e interage com o mundo a partir de seu lugar historicamente (ideologicamente, culturalmente) determinado. A maneira como vemos as coisas é afetada pelo que sabemos ou acreditamos. O olhar é uma escolha, fruto de uma construção cultural.

As considerações de Berger nos possibilitam inferir as razões pelas quais a experiência do olhar, na lírica de Fontela, não é apenas um recorte temático, mas um elemento fundante. Por ser um componente constitutivo de sua escrita, e dada a sua natureza questionadora, é natural que faça parte dos fundamentos de sua poética a problematização das formas de ver, cristalizadas em nossa sociedade, conforme podemos constatar no poema “Destruição”, analisado anteriormente. Por isso, sua poesia, por meio de uma “lição de coisas”, convoca-nos a sair do circuito-fechado de nossas convicções. Mas, para isso,

precisamos estar dispostos a alargar nosso olhar para as coisas e para nós mesmos. Para ilustrar isso, no próximo tópico, convocaremos os poemas “Ver” e “Sensação”.

3.5. A extensão do ver: um não-ver vendo

O título deste tópico e as considerações feitas nos parágrafos anteriores solicitam que façamos uma diferenciação sucinta entre ver, enxergar e olhar, pois, embora esses termos sejam usados corriqueiramente como sinônimos, apresentam diferenças semânticas significativas. Em “Aprender a pensar é descobrir o olhar”, Tiburi (2009, p. 3) analisa as sutis diferenças semânticas existentes entre enxergar, ver e olhar, no campo das artes e da filosofia. Segundo a filósofa:

[...] Nossa cultura visual é vasta e rica, entretanto, estamos submetidos a um mundo de imagens que muitas vezes não entendemos e, por isso, podemos dizer que vemos por ver, vemos e não vemos, olhamos, mas não olhamos. O tema ver-olhar, antigo como Filosofia e a Arte, torna-se cada vez mais fundamental no mundo das artes e estas o território por excelência de seu exercício. Mas se as artes nos ensinam ver-olhar, é porque nos possibilita descortinar camuflagens e ocultamentos. Só podemos ver quando aprendemos que algo não está à mostra e podemos sabê-lo. Portanto, para ver-olhar é preciso pensar (TIBURI, 2009, p. 3).

Ainda segundo Tiburi, “enxergar é um mero ato físico, implicado ao sentido da visão, ver é mais complexo e olhar é uma complexidade do ver”. (TIBURI, 2009, p. 4), visto que:

Quando chamo alguém para olhar algo, espero dele uma atenção estética, demorada, contemplativa, enquanto ao esperar que alguém enxergue algo, a expectativa se dirige à visualização, ainda que curiosa, sem que se espere dele o aspecto contemplativo. Ver, por ver, é reto, olhar é sinuoso. Ver por ver é sintético, olhar é analítico, ver por ver é imediato, o olhar é meditativo. A imediaticidade do ver, por si só, torna-o um evento objetivo. Vê-se um fantasma, mas não se olha um fantasma. A lentidão é própria do olhar, a rapidez é própria do ver passivo. O olhar é feito de mediações próprias à temporalidade. Ele sempre se dá no tempo, mesmo que nos remeta a um além tempo. Ver não nos dá a medida de nenhuma temporalidade, tal o modo instantâneo com que o realizamos. Ver passivamente não nos faz pensar. As mediações do olhar, por sua vez, colocam-nos no registro do corpo: no olhar-ao-olhar-vejo algo, mas já vitimado por tudo que atrapalha minha atenção, retirando-a da espécie sintética do ver (sem ver) e registrando-a em algum momento – um todo. O olhar mostra que não é fácil ver e que é preciso ver além, ainda que pareça impossível, pois no olhar o objeto visto aparece em seus estilhaços de ser e só com muito custo é que se recupera para ele a síntese que nos possibilita reconstituir o objeto. É como se depois de ver, fosse necessário olhar, para então novamente ver. Há, assim, uma dinâmica, um movimento, podemos dizer, um ritmo e um processo de olhar-ver. Ver e olhar se complementam, são dois movimentos do mesmo gesto que envolve sensibilidade e atenção. O olhar diz nos que não temos o objeto e, todavia, nos dispõe no esforço de reconstituí-lo. O olhar nos faz perder o objeto que visto parece capturado. Para que reconstituí-lo? Para realmente capturá-lo. Mas essa captura que se dá no olhar é dialética: perder e reencontrar são os momentos tensos

do jogo da visão. Há, entretanto, ainda outro motivo para buscar reconstituir o objeto do olhar: para não perder além do objeto, eu mesma, que nasço, como sujeito, do objeto que contemplo – construído enquanto contemplo. Olhar é uma questão de sobrevivência. Ver, por ver, por sua vez, nos liberta de saber que pode nos libertar de ser. Se o olhar precisa da mente, ver, sem ver, abdica dele, podemos dizer que o sujeito que olha existe, enquanto que o sujeito que apenas vê, possivelmente, não existe. Ver é um nascimento, é primeiro. Olhar é a ruminância do ver: a sua experiência alongada no tempo e no espaço e que, por isso, instaura outra consciência de ser. Por isso, a nossa cultura, hipervisual, dirige-se ao avanço das tecnologias em torno do ver, mas não do olhar. É natural que nesse cenário venhamos a desenvolver uma relação de mercadoria com os objetos visualizáveis e visíveis. O olhar implica de sua parte, o invisível do objeto, a coisa. Nesse processo está implicado o que podemos chamar o silêncio da visão: abrimo-nos à experiência do olhar no momento em que o objeto nos impede de ver. Uma obra de arte não nos deixa ver. Ela nos faz pensar. Então, olhamos para ela e vemos (TIBURI, 2009, p. 5-6).

As reflexões de Tiburi (2009) nos possibilitam compreender os vários significados agregados à ação de ver, corporificados no poema abaixo:

VER

Ver
 O avesso
 Do sol o
 Ventre
 Do caos os
 Ossos.

Ver. Ver-se.

Não dizer nada.

(FONTELA, 2006, p. 307).

No poema acima, a voz lírica, em terceira pessoa, fala-nos das sutilezas envolvidas na ação de ver. Podemos apreender, pela forma como o eu se expressa, que se trata do ato de ver ativo, o ver-olhar, pois o eu poético nos diz da importância de vermos o “avesso”, ou seja, de vermos aquilo que não está explícito nem evidente. O eu nos convoca a ver no visível a sua outra face, o invisível. Essa hipótese é adensada quando a voz lírica nos diz da necessidade de vermos o “ventre do caos”. A palavra caos, considerando o contexto do poema, é plurissignificativa, pois pode significar a importância de vermos as coisas tal qual elas são, antes de qualquer ideia ordenada que possamos ter delas, visto que um dos sentidos agregados ao lexema caos refere-se àquilo que precede a ordem, a criação. Para conseguirmos realizar essa árdua missão, devemos ver “de dentro”, ir ao “ventre do caos”, ou seja, ir ao âmago das coisas, à sua essência, para experimentarmos e vivenciarmos as coisas por dentro.

Na última estrofe, o eu nos sugere que ver além do vivível exige que primeiramente vejamo-nos, ou seja, para ver o que está velado, o sujeito precisa “ver-se”. No último verso da segunda estrofe, o eu poético nos indica que tal movimento não solicita de nós qualquer resposta, conforme nos sugere os advérbios de negação “não” e “nada”, que isolam o verbo “dizer” no verso “não dizer nada”. O poema é bastante sintético, apenas oito versos extremamente concisos. Contudo, a economia verbal não limita a plurissignificação dos versos. Estilisticamente, destaca-se, nesse poema, o valor semântico atribuído ao infinitivo. No texto, os três verbos foram usados no imperativo, indicando a ação de ver propriamente dita, sem situá-la no tempo preciso. Com isso, o verbo ganha um valor substantivo, que acentua, ainda mais, os valores significativos agregados ao verbo.

A leitura do poema nos sugere que, para ver, é necessário, primeiramente, vermos-nos para depois visualizarmos tudo aquilo que nos circunda, ou seja, devemos estender o olhar para “o além das coisas”, para aquilo que a visão fatigada não consegue perceber. Mas, para vermos as coisas do mundo dessa forma, precisamos ver não só com os olhos, mas com todos os nossos sentidos, com o nosso corpo. Essa demanda de percebermos o mundo sensível por meio de todo o nosso corpo é explicitado, ainda com maior clareza, no poema “Sensação”.

SENSAÇÃO

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

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

(FONTELA, 2006, p. 52).

No poema “Sensação”, que consta na segunda parte de *Transposição*, o sujeito poético, em primeira pessoa, revela-nos a sensação experimentada por ele ao captar o som produzido pelo canto de um pássaro. A experiência vivida pelo eu poético é percebida não só

pelos ouvidos, mas por todos os seus sentidos em conjunto. Para expressar que a nossa percepção e interação com o mundo se dá por meio do corpo, Fontela explorou a sinestesia, figura de estilo que possibilita a junção de diferentes planos sonoros. O uso dessa figura de linguagem, ao longo dos dez versos do poema, intensifica a sensação experienciada pelo eu poético.

A leitura desse poema, que para nós constitui uma poética, credencia-nos a dizer que o seu mote de organização se fundamenta na percepção visual do sujeito da enunciação. No primeiro verso, o eu poético nos diz que vê cantar o pássaro, sendo que a sensação sonora não se dá pela visão, mas pela audição. No segundo verso da primeira estrofe, o eu “toca o canto” do pássaro, contudo, esse toque não se realiza pelo tato, mas pelo sistema nervoso, ou seja, pelo seu psicológico.

A sensação psíquica proporcionada pelo canto do pássaro faz com que o eu poético sinta um gosto suave de mel, quer dizer, o canto da ave é tão doce quanto a doçura do mel. Na segunda estrofe, a voz lírica nos revela como se dá a concretização de todas aquelas sensações: “através da percepção mais densa”. Essa percepção densa do mundo sensível ocorre por meio de toda estrutura corpórea do eu, que se abriu àquela experiência. Só essa abertura possibilita à audição ver, ao tato saborear e aos nervos tocar. Diante disso, podemos dizer que, nesse poema, temos uma percepção de ordem fenomenológica. Com isso, Fontela rompe com o preceito clássico de percepção, pois, na acepção cientificista,

[...] as sensações são impulsão e impressões confusas no corpo, que a consciência, pela ação e pelo julgamento, colocará em ordem, chegando, assim, às percepções corretas das coisas. Logo, a percepção é um acontecimento interior, que se passa acima do mundo, resultado da ação autônoma da consciência (OLIVEIRA, 2006, p.43).

Em “Sensação”, o poema que acabamos de ler, fica evidente que a percepção do eu se dá por meio da interação com o mundo, e essa interação se realiza por meio da vivência corpórea daquela experiência. Por isso:

[...] a sensação não resulta da consciência, entendida como um pensamento de sobrevoos que identificaria as qualidades do sensível e, muito menos, do mundo, que agiria sobre o corpo, entendido como uma massa material inerte. A consciência e o mundo não estão um adiante do outro como dois termos exteriores, a sensação sendo resultado de uma ação de um sobre o outro. [...]. O corpo é, na sensação, este poder de sincronizar-se com o mundo através dos sentidos. Cada sentido é um campo ou “uma montagem que tenho para um certo tipo de experiência”. Desse modo, a visão está em sincronia com as coisas visíveis, o tato com as coisas táteis, e assim por diante. De modo que toda sensação pertence a um campo. [...]. (OLIVEIRA, 2006, p. 145-146, aspas do autor).

Diante das considerações de Oliveira, acreditamos que a forma como Fontela rege seu processo criativo está fundada numa acepção fenomenológica de percepção e de subjetividade, visto que, conforme nos diz Oliveira (OLIVEIRA, 2006, p. 154),

O eu fenomenológico é sujeito situado e toma parte no espetáculo que visa “descrever”; o que, definitivamente, o impossibilita de ser este olhar que nasce de lugar nenhum, sem ponto de vista e capaz de tudo abarcar ou ter uma visão total do mundo (grifo nosso).

A lírica de Fontela, mesmo nos poemas em que não há explicitamente um eu que “olha-ver”, convoca-nos a perceber as coisas do mundo, pois é, a partir daquilo que “vemos e que nos olha”, que ocupamos nosso lugar no mundo. Dito em outros termos, as coisas, como nos advertem os versos de Drummond, que iniciou este capítulo, têm uma “suposta existência” que precisam do nosso olhar para que possam existir, visto que tudo aquilo que faz parte do visível revela sua “carnalidade” em uma autêntica relação com um sujeito também encarnado – o observador –, como nos diz o último verso da epígrafe deste capítulo.

Considerações Finais:

As vozes com quem dialogamos ao longo desta dissertação nos indicaram que, ao longo da história, numerosos autores tentaram, por vias diversas, elucidar as peculiaridades do olhar. Em todos eles, o ato de ver está vinculado a algum dos diferentes modos de conhecer e à percepção do mundo que nos circunscreve. Entre as várias formas de ver, aquela que se legitimou como sinônimo de “verdadeira” e adequada foi aquela ligada ao modo como a Ciência vê e interpreta o mundo. Contudo, os outros modos de ver, entre eles, o olhar artístico e o olhar do homem comum também nos proporcionam conhecimento. Na alta modernidade, com a ascensão das Artes e da Filosofia, a ação de ver vai mudar gradativamente de perspectiva. A partir dessas novas formas de produção do conhecimento, o ver/olhar irá concentrar-se em si mesmo. Com isso, de mera ação exterior, a ação de ver/olhar passa a denotar também um exercício de educação do olhar.

Em literatura, tanto na prosa quanto na poesia, a temática do olhar, há tempos, instiga leitores e pesquisadores a pensar sobre a questão, visto que a forma como o escritor vê o mundo que o circunscreve sugere o potencial simbólico e significativo agregado aos objetos trabalhados pelo artista. Por isso, a experiência do olhar tem sido apontada pela crítica literária como uma condição necessária para melhor compreendermos a diversidade das produções artísticas da alta modernidade. Vale ressaltar que tanto Pedrosa (2006) quanto Alves (2003) assinalam a estreita ligação entre experiência do olhar e a afirmação das identidades culturais de cada autor. Assim a experiência do olhar, no conjunto dos autores pesquisados por Pedrosa e Alves, está articulada nas questões paisagísticas do local habitado ou visitado pelos poetas.

Na lírica de Fontela, a experiência do olhar não está ligada às questões de identidade de uma dada região, pois mesmo quando seu olhar se volta para os espaços naturais, esses lugares não se filiam a um lugar específico. Ainda em relação à percepção visual, um outro aspecto singular da lírica de Fontela diz respeito ao fato de sua “poética do olhar” não ficar restrita apenas a palavras e metáforas relacionadas ao campo semântico ver/visão. Nossa pesquisa constatou que a expressão do olhar, na lírica fonteliana, ocorre de

forma mais abrangente, funcionando como uma espécie de *leitmotiv*, visto que é bastante significativa a quantidade de poemas em que não aparecem explicitamente palavras relacionadas ao campo semântico do ver, mas que a cena enunciativa do poema aponta para um sujeito da enunciação que vê o local poetizado, e vê com um olhar concentrado.

Nossa proposta inicial visa responder os seguintes questionamentos: como se configura a experiência do olhar na poesia fonteliana? Qual é o papel desempenhado pelo olhar no processo criativo da autora? Como o sujeito lírico apreende o mundo percebido pela visão? Em outros termos, como se dá a sua relação com o mundo e com as coisas sensíveis? Para responder a essas questões, amparamo-nos nos aportes teóricos e críticos de autores que pensam a percepção como um fenômeno de ordem fenomenológica. Dessa forma, o recorte dessa pesquisa visou investigar se havia pontos de convergências entre a poesia de Fontela e as bases teóricas da Fenomenologia de Merleau-Ponty. O percurso traçado por nós, tanto no capítulo teórico quanto no capítulo de análise, comprovou nossa hipótese inicial, ou seja, na lírica de Fontela, o sujeito lírico interage com o mundo de forma fenomenológica, pois se relaciona com o mundo sensível por meio de seus sentidos, por meio do corpo.

O mapeamento do conjunto da obra de Fontela, de poemas que refletem, por vias diversas, sobre a percepção do mundo sensível, habilitou-nos a concluir que a lírica fonteliana, no conjunto do *corpus* selecionado, é engendrada pela percepção que o sujeito da enunciação faz do mundo que o circunscreve. Nossa pesquisa comprovou, também, que Fontela dialoga com os poetas que constituem o cânone da lírica ocidental. Herdeira de uma tradição que remete a Baudelaire, Mallarmé, Bandeira, Drummond e João Cabral, sua lírica, a exemplo dos mestres da tradição, é assinalada pelo intenso trabalho com a linguagem e por uma problematização latente sobre as relações do sujeito com o mundo. No caso de Fontela, no recorte trabalhado por nós, ficou bastante evidente a problematização de questões ligadas à percepção do mundo sensível.

Um desdobramento possível de nossa pesquisa, com o intuito de verticalizar as relações construídas entre a poesia de Fontela e a tradição, usando como aparato crítico a fenomenologia, seria investigar, numa perspectiva comparada, pontos de convergência e divergências entre a expressividade do olhar na lírica de Fontela e a poesia de Drummond, poeta que também tem um vasto conjunto de poemas, cujo mote de construção é a percepção do mundo sensível. Por fim, a partir das considerações tecidas neste trabalho, esperamos ter contribuído com a fortuna crítica da autora e despertar o interesse de leitores e pesquisadores pela poesia fonteliana, a qual ainda permanece pouco conhecida tanto do público leitor quanto dos estudantes de letras.

ANEXOS

A – Um lance de dados – Stéphane Mallarmé

JAMAIS

MESMO ATIRADO EM CIRCUNSTÂNCIAS ETERNAS

DO FUNDO DUM NAUFRÁGIO

PORQUE

o Abismo

Branco

se expõe

furioso

sob uma inclinação

desesperadamente plana

d'asa

a sua

recaída prévia dum mal de se erguer no voo

coabrindo os impulsos

cortando rente os ímpetos

no âmago se resume

a sombra que se afunda nas profundas nessa alternativa vela

para adaptar

a tal envergadura

as suas horríveis profundas como o arcaboço

duma construção

que balança dum lado

para o outro

O MESTRE

emerge

inferindo

dessa conflagração

que se

como uma ameaça

o único Número que não pode

hesita

cadáver descartado

em lugar
 de jogar
 como um velho maníaco
 a partida
 em nome das marés

um

naufrágio assim

livre dos antigos cálculos
 esquecido o manobrar com a idade

 outrora ele empunhava o leme
 a seus pés
 num horizonte unânime
 prepara
 se agita e se envolve
 no punho que o ligará
 ao destino dos ventos
 ser um outro
 Espírito
 para o Lançar
 na tempestade
 e redobrar a divisão e passar altivo
 pelo braço do segredo que encerra

invadiu o comandante
 correndo pela barba submersa
 vindo do homem
 sem nau
 insignificante
 onde será vão
 ancestralmente abrir ou não a mão
 crispada
 além duma cabeça inútil
 legada em desapareição

 a alguém ambíguo
 imemorial ulterior demónio
 nos seus lugares do nada
 induz
 o ancião a essa conjunção suprema com a probabilidade
 o tal
 da sombra pueril
 acariciada e polida aparada e lavada
 amaciada pela onda e afastada
 dos ossos duros perdidos em bocejos
 nascido

jogando o mar por antepassado ou o antepassado contra
 o mar
 numa sorte ociosa

São núpcias

da qual a ilusão é uma vela solta obcecada
 com o fantasma dum gesto
 que oscila até cair
 na loucura

NÃO ABOLIRÁ

TAL COMO

*Uma insinuação
 ao silêncio*

*em algo próximo
 esvoaça*

*simples
 envolta em ironia
 ou precipitado
 uivado mistério
 dum turbilhão hilariante e horrível
 em redor do abismo
 sem nele se fixar
 nem fugir
 a embalar todo o indício virgem*

TAL COMO

perdida solitária pena

quando o encontro ou o aflorar do toque

Salvo

da meia-noite a deixa
 imóvel
 no veludo amarrotado por um riso sombrio

essa brancura rígida

irrisória

demasiado
 que se opõe ao céu
 para que não deixe marcas
 exíguas
 em qualquer
 amargo príncipe de escolhos
 e que disso se enfeita como de irresistível
 heroísmo que sabe contido
 pela sua curta e viril razão
 em cólera

inquieta

expiatório e púbere
 calado

A lúcida e senhorial crista
 na fonte invisível
 cintila
 e depois sombreia
 uma estatura gentil e tenebrosa
 na sua torção de sereia
 através de impacientes escamas

Riso
 que

Se

de vertigem

de pé

o tempo
 de esbofetear
 bifurcadas

numa rocha

falsa mansão

evaporada na bruma

que impôs
 fronteiras ao infinito

ERA*de origem estelar***Ou SERIA***pior**nem mais**nem menos**indiferentemente**mas tanto***O NÚMERO****SE EXISTISSE***diverso da alucinação esparsa da agonia***COMECASSE OU FINDASSE***ensucedor e não negado e preso quando aparecesse**enfim**através duma profusão ampliada e rara***SE CONTASSE***Como evidência da soma pouca uma***SE ILUMINASSE****O ACASO****Cai***a pena**rítmica suspensa do sinistro**para se afundar**na espuma original**recente onde explode o delírio até ao cimo**desvanecido**pela neutralidade idêntica do abismo***NADA***da memorável crise**em que teve lugar**o acontecimento**havido em vista de qualquer**resultado nulo**humano***TERÁ TIDO LUGAR***uma simples ascensão na direcção**da ausência***SENÃO O LUGAR***inferior marulhar como**para dispersar um acto vazio**abruptamente*

e
através da mentira
decidir
a sua perdição

nestas paragens
do vago

em que toda a realidade se dissolve

EXCEPTO
a altitude

TALVEZ
tão longe como

o lugar

que com o além se funde
longe do interesse
que em geral se lhe assinala

segundo esta obliquidade ou aquela
delectividade
de fogos

para esse lugar que deve ser
o Setentrião também chamado Norte

UMA CONSTELAÇÃO

arrefece no olvido e no desuso
mesmo que ela enumere
em qualquer vaga e superior superfície
o choque sideral e sucessivo
do cálculo total em formação

velando
duvidando

brilhando e meditando

antes de se deter
em qualquer ponto derradeiro que o sagra

Todo o Pensamento produz um Lance de Dados

(MALLARMÉ, 1991, p. 149)

B – Alegoria da Caverna

Sócrates – Agora imagina a maneira como segue o estado da nossa natureza relativamente à instrução e à ignorância. Imagina homens numa morada subterrânea, em forma de caverna, com uma entrada aberta à luz; esses homens estão aí desde a infância, de pernas e pescoço acorrentados, de modo que não podem mexer-se nem ver senão o que está diante deles, pois as correntes os impedem de voltar a cabeça; a luz chega-lhes de uma fogueira acesa numa colina que se ergue por detrás deles; entre o fogo e os prisioneiros passa uma estrada ascendente. Imagina que ao longo dessa estrada está construído um pequeno muro, semelhante às divisórias que os apresentadores de títeres armam diante de si e por cima das quais exibem as suas maravilhas.

Glauco – Estou vendo.

Sócrates – Imagina agora, ao longo desse pequeno muro, homens que transportam objetos de toda espécie, que o transportam: estatuetas de homens e animais, de pedra, madeira e toda espécie de matéria; naturalmente, entre esses transportadores, uns falam e outros seguem em silêncio.

Glauco – Um quadro estranho e estranhos prisioneiros.

Sócrates – Assemelham-se a nós. E, para começar, achas que, numa tal condição, eles tenham alguma vez visto, de si mesmos e dos seus companheiros, mais do que as sombras projetadas pelo fogo na parede da caverna que lhes fica de frente?

Glauco – Como, se são obrigados a ficar de cabeça imóvel durante toda a vida?

Sócrates – E com as coisas que desfilam? Não se passa o mesmo?

Glauco – Sem dúvida.

Sócrates – Portanto, se pudessem se comunicar uns com os outros, não achas que tomariam por objetos reais as sombras que veriam?

Glauco – É bem possível.

Sócrates – E se a parede do fundo da prisão provocasse eco, sempre que um dos transportadores falasse, não julgariam ouvir a sombra que passasse diante deles?

Glauco – Sim, por Zeus!

Sócrates – Dessa forma, tais homens não atribuirão realidade senão às sombras dos objetos fabricados.

Glauco – Assim terá de ser.

Sócrates – Considera agora o que lhes acontecerá, naturalmente, se forem libertados das suas cadeias e curados da sua ignorância. Que se liberte um desses prisioneiros, que seja ele obrigado a endireitar-se imediatamente, a voltar o pescoço, a caminhar, a erguer os olhos para a luz: ao fazer todos estes movimentos sofrerá, e o deslumbramento impedi-lo-á de distinguir os objetos de que antes via as sombras. Que achas que responderá se alguém lhe vier dizer que não viu até então senão fantasmas, mas que agora, mais perto da realidade e voltado para objetos mais reais, vê com mais justeza? Se, enfim, mostrando-lhe cada uma das coisas que passam, o obrigar, à força de perguntas, a dizer o que é? Não achas que ficará embaraçado e que as sombras que via outrora lhe parecerão mais verdadeiras do que os objetos que lhe mostram agora?

Glauco – Muito mais verdadeiras.

Sócrates – E se o forcarem a fixar a luz, os seus olhos não ficarão magoados? Não desviará ele a vista para voltar às coisas que pode fitar e não acreditará que estas são realmente mais distintas do que as que se lhe mostram?

Glauco – Com toda a certeza.

Sócrates – E se o arrancarem à força da sua caverna, o obrigarem a subir a encosta rude e escarpada e não o largarem antes de o terem arrastado até a luz do Sol, não sofrerá vivamente e não se queixará de tais violências? E, quando tiver chegado à luz, poderá, com os olhos ofuscados pelo seu brilho, distinguir uma só das coisas que ora denominamos verdadeiras?

Glauco – Não o conseguirá, pelo menos de início.

Sócrates – Terá, creio eu, necessidade de se habituar a ver os objetos da região superior. Começará por distinguir mais facilmente as sombras; em seguida, as imagens dos homens e dos outros objetos que se refletem nas águas; por último, os próprios objetos. Depois disso, poderá, enfrentando a claridade dos astros e da Lua, contemplar mais facilmente, durante a noite, os corpos celestes e o próprio céu do que, durante o dia, o Sol e a sua luz.

Glauco – Sem dúvida.

Sócrates – Por fim, suponho eu, será o Sol, e não as suas imagens refletidas nas águas ou em qualquer outra coisa, mas o próprio Sol, no seu verdadeiro lugar, que poderá ver e contemplar tal como é.

Glauco – Necessariamente.

Sócrates – Depois disso, poderá concluir, a respeito do Sol, que é ele que faz as estações e os anos, que governa tudo no mundo visível e que, de certa maneira, é a causa de tudo o que ele via com os seus companheiros, na caverna.

Glauco – É evidente que chegará a essa conclusão.

Sócrates – Ora, lembrando-se da sua primeira morada, da sabedoria que aí se professa e daqueles que aí foram seus companheiros de cativo, não achas que se alegrará com a mudança e lamentará os que lá ficaram?

Glauco – Sim, com certeza, Sócrates.

Sócrates – E se então distribuíssem honras e louvores, se tivessem recompensas para aquele que se apercebesse, com o olhar mais vivo, da passagem das sombras, que melhor se recordasse das que costumavam chegar em primeiro ou em último lugar, ou virem juntas, e que por isso era o mais hábil em adivinhar a sua aparição, e que provocasse a inveja daqueles que, entre os prisioneiros, são venerados e poderosos? Ou então, como o herói de Homero, não preferirá mil vezes ser um simples criado de charrua, a serviço de um pobre lavrador, e sofrer tudo no mundo, a voltar às antigas ilusões e viver como vivia?

Glauco – Sou da tua opinião. Preferirá sofrer tudo a ter de viver dessa maneira.

Sócrates – Imagina ainda que esse homem volta à caverna e vai sentar-se no seu antigo lugar: não ficará com os olhos cegos pelas trevas ao se afastar bruscamente da luz do Sol?

Glauco – Por certo que sim.

Sócrates – E se tiver de entrar de novo em competição com os prisioneiros que não se libertaram de suas correntes, para julgar essas sombras, estando ainda sua vista confusa e antes que os seus olhos se tenham recomposto, pois habituar-se à escuridão exigirá um tempo bastante longo, não fará que os outros se riam à sua custa e digam que, tendo ido lá acima, voltou com a vista estragada, pelo que não vale a pena tentar subir até lá? E se a alguém tentar libertar e conduzir para o alto, esse alguém não o mataria, se pudesse fazê-lo?

Glauco – Sem nenhuma dúvida.

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Abril Cultural, 1996. (Coleção os Pensadores).

C – A suposta existência

Como é o lugar
quando ninguém passa por ele?
Existem as coisas
sem ser vistas?

O interior do apartamento desabitado,
a pinça esquecida na gaveta,
os eucaliptos à noite no caminho
três vezes deserto,
a formiga sob a terra no domingo,
os mortos, um minuto

depois de sepultados,
nós, sozinhos
no quarto sem espelho?

Que fazem, que são
as coisas não testadas como coisas,
minerais não descobertos - e algum dia
o serão?

Estrela não pensada,
palavra rascunhada no papel
que nunca ninguém leu?
Existe, existe o mundo
apenas pelo olhar
que o cria e lhe confere
espacialidade?

Concretitude das coisas: falácia
de olho enganador, ouvido falso,
mão que brinca de pegar o não
e pegando-o concede-lhe
a ilusão de forma
e, ilusão maior, a de sentido?

Ou tudo vige
planturosamente, à revelia
de nossa judicial inquirição
e esta apenas existe consentida
pelos elementos inquiridos?
Será tudo talvez hipermercado
de possíveis e impossíveis possibilíssimos
que geram minha fantasia de consciência
enquanto
exercito a mentira de passear
mas passeado sou pelo passeio,
que é o sumo real, a divertir-se
com esta bruma-sonho de sentir-me
e fruir peripécias de passagem?

Eis se delineia
espantosa batalha
entre o ser inventado
e o mundo inventor.
Sou ficção rebelada
contra a mente universa
e tento construir-me
de novo a cada instante, a cada cólica,
na faina de traçar
meu início só meu
e distender um arco de vontade

para cobrir todo o depósito
de circunstantes coisas soberanas.

A guerra sem mercê, indefinida
prossegue,
feita de negação, armas de dúvida,
táticas a se voltarem contra mim,
teima interrogante de saber
se existe o inimigo, se existimos
ou somos todos uma hipótese
de luta
ao sol do dia curto em que lutamos.
tudo o que é visto, é visto por um observador.

(ANDRADE, 2001, p. 1187- 1188).

D – Poemas que tematizam o olhar na lírica Orides Fontela

Tabela 1: Categoria Coisas Sensíveis

ACALANTOS

I

Perde-se a forma no silêncio
e a cor não é mais palavra
da plasticidade viva:
coisas que eram reais e belas.

O sono
oblitera o real: o olho se cala
Na indistinção final dos rumos.

II

Não saber não saber não saber não saber
ser consumida
por tempo neutro

espaço arrítmico
onde o sangue do ser
não me pertence.

III

Á constelada
entre as mão incertas

E as estrelas derramadas no tempo.

IV

Um pequeno lago
sem sabor de forma
um centro repouso
sem nada
sem fundo
lago olho oculto
no sono.

(FONTELA, 2006, p. 42-43).

GESTO

Palma
imóvel
verde

insistente verde
ânsia verde calma.

Silêncio insistindo

na unidade cega.

Existência em frio
esplendor aberto

Gesto na luz fixo
ânsia verde calma

Palma
imóvel
vida

Palma imóvel. Palma.
(FONTELA, 2006, p. 51).

LUZ

A lâmpada SUS
pensa, milagre

inatingível
inatingível suspensa
horizonte.

Nós a olhamos fascinados.
(FONTELA, 2006, p.53).

ESTRELA

Sobre a paisagem um ponto
de luz cósmica completa

e cena fixa
que não a encerra.

A estrela completa
a unidade em que
não habita
(FONTELA, 2006, p. 67).

IMPRESSÕES

Cimo
de palmeira:
“vida”.

Lago
de amarelo turvo:
“tempo”.

Cubo
de metal opaco:
“Deus”.
(FONTELA, 2006, p. 79).

SOL

Sol.
Sol maiormente. Alucinado.

Sol
trespassante: há aberturas
so sangue
há janelas de vidro
na mente.

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

Só o mito maior
deste Sol
puro.

Sol
sem nenhuma sobra
 possível.
(FONTELA, 2006, p. 91).

ESTRELAS

Fixar as estrelas
no mapa móvel
zodíaco.

Jogar com astros
e fixar-se
no próprio jogo.
Nomear constelações
– submeter os astros
à palavra.

Buscar estrelas. Viver estrelas
– animal siderado
E siderante.
(FONTELA, 2006, p. 106).

AS ESTAÇÕES

Anuncia-se a luz

e o puro Sol
o Sol informe
verte-se

desencantando cores
frutos vivos
— força em ciclo descobrindo-se.

... mas

há o estar da pedra
há o estar do corpo
há peso e forma: os frutos
apodrecem.

(FONTELA, 2006, p. 104).

NOTURNO

O silêncio sem cor nem peso
(vacuidade) sustenta
agudas sementes — júbilo —
da lucidez nunca
extinta.

Grandes estrelas fixas.

(FONTELA, 2006, p. 178).

ESPELHO

O espelho

lúcido branco silente
imóvel lâmina fluxo
o espelho: corola
 branca

o espelho
branco centro da
 vertigem

enorme corola
 áspera

forma vazia
de branco

o espelho
flor sem memória fluência
— intensa corola
 branca.

(FONTELA, 2006, p. 180).

ESPELHO (II)

I

Fita-nos o cristal, vácuo
de onde emergem rosas
pássaros.

Fita-nos o tempo. Viva
a infância nos rememora.

II

Aves

dispararam no espelho
vívidas

Aves

lucidamente navegam
no puro cristal
do tempo.

(FONTELA, 2006, p.181).

RIO II

I

Águas não
cantam:
fluem suaves
fogem.

II

Fresco silêncio:
a flor não
fala.

III

Nenhum ruído. Apenas
brancas pétalas
da flor que navega
nas águas
esplêndidas.
(FONTELA, 2006, p. 189).

AURORA

Rosa, rosas. A primeira cor.

Rosas que os cavalos

Esmagam.

(FONTELA, 2006, p. 2001).

O ESPELHO

O

espelho: atra

vés

de seu líquido nada

me des

dobro.

Ser quem me

olha

e olhar seus

olhos

nada de

nada

duplo

mistério.

Não amo

O espelho: temo-o

(FONTELA, 2006, p. 212).

GALO

Canta o galo e a
noite
se aprofunda
em plena meia
noite: o galo
é negro.

Galo abissal — galo invisível
canta
e tudo o mais se cala. No
vazio
só — opaco — per
siste
o galo
negro
(FONTELA, 2006, p. 313).

NOTURNOS

I

Ultrapassar a
face: negro
amor
consteladamente
vivo.

II

Acolher o
vazio. Dissolver-se.
Refugiar-se no abismo.

III

E anulado

o espelho: eis

o infinito.

(FONTELA, 2006, p.317).

JOGO

Como a túnica é uma

só

os dados rolam

no verde.

Como a túnica é

única

são necessários

os dados.

Seis faces brancas e os

signos

que decidirão

a posse:

um movimento, um

risco

e a decisão no

verde

impressa.

A túnica

permanecerá intacta.

(FONTELA, 2006, p. 345).

Tabela 2: Categoria Espaço**CLAUSTRO**

Célula

Onde nenhuma palma

contempla

na fria aridez o rosto

pacificado

Solidão sem imagens

para sempre.

(FONTELA, 2006, p. 38).

REFLEXO

O lago em círculo

círculo água

céu apreendido

eternidade no tempo.

(FONTELA, 2006, p. 55).

CLAUSTRO (II)

Antigo

jardim fechado

águas, azulejos

e sombra.

Macular esta paz?

Proibido.

Só leves pensamentos

transitam

— leves, tão
 leves
 que agravam mais o silêncio.

E o jardim se aprofunda
 espelho
 verde do abismo: céu
 nas águas claras
 (FONTELA, 2006, p. 137).

ESTRADA

A estrada percorre
 o bosque
 entre árvores mudas
 entre pedras opacas
 entre jogos de luz
 e sombra.

A estrada caminha
 e o seu solo
 (ancestralmente fundo)
 não tem som.

A estrada prossegue
 e seu silêncio
 fixa presenças densas
 e embriaga
 sufocando toda a
 memória...
 (FONTELA, 2006, p. 139).

POEMETOS (II)

Brejo

Água parada água parada água pa
rando
sob a cintilação dos lírios.

O azul
o exílio.

Fonte

As águas levando
as palmas
as águas lavando
os olhos
as águas livrando
tudo.

A estrela próxima

Próxima: mas ainda
estrela
— muito mais estrela
que próxima.

Sal

ritmo
flama
ciclo
— rio absoluto
do sangue.

Centro

O que é tão puro que enlouquece as flores
o que é tão puro que magnetize o deserto
o que é tão puro que nem simplesmente existe.

Reflexos

No olho — espelho —
 na água — espelho —
 no tempo — espelho —

espelhos nos

 espelhos nos

 espelhos

— infinito — o sonho

 flui.

(FONTELA, 2006, p. 174-175).

ANTÁRTIDA

O campo branco (nenhum mapa) intenso.

Os passos consomem-se
 o espaço introverte-se
 branco branco

asséptico/absoluto.

Norte nenhum
 noite nenhuma
 — branco sobre

 o branco.

(FONTELA, 2006, p. 179).

FONTE

A fonte (oculta) ignora-se.

Escamas: sóis
 intranquilos

torrente: luz
 que se quebra
 oferta multi
 plicada.

... mas na escura gruta
 Intacta

a fonte – serena – expande-se.
 (FONTELA, 2006, p. 185).

LAGO

Lua pen
 dente
 lua tre
 mente
 nas águas
 vivas.

(FONTELA, 2006, p. 231).

JARDIM

Frescas sombras de
 bruçam-se
 nas águas

fontes
 jorram pedras
 calam-se

brilho das
 flores:
 incendiada doçura.

TÃO ÁCIDA A
 sede
 e a água

tão breve.

Tão instantâneo
o pássaro: nem mesmo
o vôo é captado
pelas águas.

CHEGAM OS
pássaros

devoram
frutos
piscam
grãos
vivos

E álacres
Partem
(sonho de
Pássaros)

eternos
aéreos
livres
(FONTELA, 2006, p 236-237).

Tabela 3: Categorias Seres Vivos

O EQUILIBRISTA

Essencialmente equilíbrio:
nem máximo nem mínimo.

Caminho determinado
movimentos precisos sempre

medo controlado máscara
de serenidade difícil.

Atenção dirigida olhar reto
pés sobre o fio sobre a lâmina
ser numa só ideia nítida
equilíbrio. Equilíbrio.

Acaba a prova? Só quando
o trapézio oferece o voo
e a queda possível desafia
a precisão do corpo todo.

Acaba a prova se a aventura
inda mais aguda se mostra
mortal intensa desumana
desequilíbrio essencialmente.
(FONTELA, 2006, p. 65).

SETE POEMAS DO PÁSSARO

I

O pássaro é definitivo
por isso não o procuremos:
ele nos elegerá.

II

Se for esta a hora do pássaro
abre-te e saberás
o instante eterno.

III

Nunca será mais a mesma
nossa atmosfera
pois sustentamos o 106ra
que nos sustenta.

IV

O pássaro é lúcido
e nos retalha.
Sangramos. Nunca haverá
cicatrização possível
para este rumo.

V

Este pássaro é reto;
arquiteta o real e é o real mesmo.

VI

Nunca saberemos
tanta pureza:
pássaro devorando-nos
enquanto o cantamos.

VII

Na luz do voo profundo
existiremos neste pássaro:
ele nos vive.
(FONTELA, 2006, p. 100-101).

ELEGIA I

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

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

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

mas para que serve o pássaro?

O pássaro não serve. Arrítmicas
 brandas asas repousam.
 (FONTELA, 2006, p. 134).

O GATO

Na casa
 inefavelmente
 circulam olhos
 de ouro

Vibre (em ouro) a
 volúpia
 o escuro tenso
 vulto do deus sutil
 indecifrado

na casa
 o imperecível mito
 se aconchega
 quente (macio) ei-lo
 em nossos braços:
 visitante de um tempo sacro (ou de um não tempo).
 (FONTELA, 2006, p. 124).

GÊNESES

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, 2006, p. 125).

PARAISO

Animais sob o céu.
 Puramente visíveis.
 Postos num tempo íntegro
 sem trauma.

Os animais — visíveis —
 sobre o campo
 entre o florir supra-real
 da aurora.

Os animais na origem.
 Fixados
 — como num quadro — inda sem voz
 alguma
 Só a atenção tranquila
 ao céu
 que baixa...

O céu fecundantemente.
 (FONTELA, 2006, p. 128).

A PAISAGEM EM CÍRCULO

Os plátanos as pombas estas fontes
 as frondes, longe; e, de novo, os
 plátanos.

As pombas estes plátanos as frondes
as fontes, longe; e, de novo, as
pombas.

As fontes estas frondes estas pombas
plátanos, longe; e, de novo, as
fontes.

Estas frondes os plátanos as fontes
as pombas, longe; e, de novo, as
frondes.

(FONTELA, 2006, p. 136).

ALBA

I

Entra furtivamente
A luz
surpreende o sonho inda imerso
na carne.

II

Abrir os olhos.
Abri-los
como da primeira vez
— e a primeira vez
é sempre.

III

Toque
de um raio breve
e a violência das imagens
no tempo.

IV

Branco

sinal oferto

e a resposta do

sangue:

AGORA!

(FONTELA, 2006, p. 147-148).

CISNE

Humanizar o cisne

é violentá-lo. Mas

também quem nos dirá

o arisco esplendor

— a presença do cisne?

Como dizê-lo? Densa

a palavra fere

o branco

expulsa a presença e — humana —

é esplendor memória

e sangue.

E

resta

não o cisne: a

palavra

— a palavra mesmo

cisne.

(FONTELA, 2006, p. 153).

CAÇA

Visar o centro
ou, pelo menos,
o melhor lado
(o mais frágil).

Astúcia e tempo
(paciência armada)
e — na surpresa
do golpe rápido —

colher a coisa
que, apreendida,
rende-se?

Não: desnatura-se
ao nosso ato...
ou foge.
(FONTELA, 2006, p. 159).

TOURO

I

No verde campo
o touro
qual noite exposta
em claro
dia

No verde chão
da irreabilidade
a violência:
o sangue contido

(ainda).

II

No verde dia

(fábula)

a morte? A

VIDA

— tão brutalmente

VIDA

que a tememos.

(FONTELA, 2006, p. 163).

GIRASSOL

Quero expressar a flor

e o girassol me escolhe:

Helianto bizâncio ouro luz

Ouro ouro

variando de horizonte

porém sempre

audazmente fiel

fitando a luz intensamente

o girassol me escolhe:

adoração dourada

fixação 114ranquila

calor lúcido.

For para sempre e muito mais

que flor

(FONTELA, 2006, p. 50).

ALBA II

A estrela d'alva – puríssimo

centro de aurora – sidera-me

penetra-me até a vertigem.

(FONTELA, 2006, p. 178).

CORUJA

Vôo onde ninguém mais — vivo em luz

mínima

ouço o mínimo arfar — farejo o

sangue

E capturo

a presa

em pleno escuro.

FONTELA, 2006, p. 203).

ROSA

Eu assassinei o nome

da flor

e a mesma flor forma complexa

simplifiquei-a no símbolo

(mas sem elidir o sangue).

Porém se unicamente

a palavra FLOR — a palavra

Em si é humanidade

como expressar mais o que

é densidade in verbal, viva?

(A ex-rosa, o crepúsculo

horizonte.)

Eu assassinei a palavra

e tenho as mãos vivas em sangue.

(FONTELA, 2006, p. 33).

O ANTI-PÁSSARO

Um pássaro

seu ninho é pedra

seu grito
 metal cinza

dói no espaço
 seu olho.

Um pássaro
 pesa
 e caça
 entre lixo
 e tédio.

Um pássaro
 resiste aos
 céus. E perdura.
 Apesar.

(FONTELA, 2006, p. 301).

GATOS

I

Os gatos
 secretos
 saltam

somem no abstrato
 escuro.

II

Gato no
 negro
 fluem: fosforescem
 arranham vidros destroçam
 espectros

farejam todos
os rumos.

III

No vácuo
Insone na meia-noite
lúcida
cuidado: gatos
agindo.

Numa hora
secreta
as águas
dormem

(rios detidos
fontes inertes
introvertido oceano)

numa hora
impossível
cessa o
fluxo

e eis a
estrela: amor
cristalizado.
(FONTELA, 2006, p. 314-315).

FLORES

Flores
negras no escuro
inéditas.

flores
opacas (nenhuma
estrela).

Nunca
irão saber que são
flores.
(FONTELA, 2006, p. 316).

POEMETOS (II)*Brejo*

Água parada água parada água pa
Rando
Sob a cintilação dos lírios.

O azul

O exílio.

Fonte

As águas levando
as palavras
as águas lavando
os olhos
as águas livrando
tudo.

A estrela próxima

Próxima: mas ainda
estrela
– muito mais estrela
que próxima.

Sal

ritmo
flama

ciclo

– rio absoluto
do sangue.

Centro

O que é tão puro que enlouquece as flores
o que é tão puro que magnetiza o deserto
o que é tão puro que em simplesmente existe.

Reflexos

No olho – espelho –
na água – espelho –
no tempo – espelho –

espelhos nos
 espelhos nos
 espelhos
 – infinito irreal – o sonho
 flui.
 (FONTELA, 2006, p. 174-175).

HELIANTO

Cânon
 da flor completa
 metro / valência / rito
 da flor
 verbo

círculo
 exemplar de helianto
 flor e
 mito

ciclo
 do complexo espelho
 flor e
 ritmo

cânon
 da luz perfeita
 capturada fixa
 na flor
 verbo.
 (FONTELA, 2006, p. 75).

COMPOSIÇÃO

Cavalo branco em campo verde
 parado
 sereno
 branco corcel ao longe
 realidade
 e miragem.

... numa viagem branca, através
de todos os verdes
a forma se tornava
em ritmo, delírio
de forças desatadas
impulso leve e forte
que saltava horizontes
que rasgava as tormentas
e as dores...

Mas agora, parado,
o ser cristalizou-se
na imagem de si mesmo
realidade lúcida
e plácida miragem.

.....

Cavalo branco em campo verde
parado
sereno
branco corcel ao longe
realidade
e miragem.

(FONTELA, 2006, p. 122-123).

Referências Bibliográficas:

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- ALVES, Ida Ferreira, FEITOSA, Márcia Manir Miguel. *Literatura e Paisagem: perspectivas e diálogos*. Niterói: UFF, 2010.
- ANDRADE, Alexandre Melo. A construção destrutiva: a poesia de Orides Fontela. Disponível em <<http://www.cronópios.com.br/site/poesia.asp?id=3726>> acesso em agosto de 2009.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.
- ARRIGUCCI JR., Davi. Na trama dos fios, tessituras poéticas [depoimento à Cleri Aparecida Biotto Bucioli e Laura Beatriz Fonseca de Almeida]. *Jandira, Juiz de Fora*, n. 2, Out. 2005. Disponível em http://www.cosacnaify.com.br/noticias/orides_entrevista_davi.asp.
- ATHAYDE, Felix de. *Ideias fixas, de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Nova Fronteira, 2000.
- BARBOSA, João Alexandre. A poesia crítica de João Cabral. in: BARBOSA, João Alexandre. *Alguma Crítica*. Cotia, São Paulo: Ateliê, 2002, p. 293-300.
- BARROS, Manoel de. *O Livro das Ignoranças*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BERGER, John. *Modos de ver*. Trad. Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BONAFIM, Alexandre. *O olhar de Perséfone*. São Paulo: Biblioteca 23 horas, 2010.
- BORGES, Contador. A surpresa do ser. *Revista Cult*, São Paulo: Cult/ Uol, n. 28, p. 38-40, nov. 1999. 2 CD-ROM.
- BORNHEIM, Gerd. A. As metamorfoses do olhar. In: NOVAES, Adauto (org.) et al. *O olhar*. São Paulo : Companhia das Letras, 2003, p. 89-93.
- BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto (org.) et al. *O olhar*. São Paulo : Companhia das Letras, 2003, p. 65-87.
- _____. *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo: Cultrix, 1993.
- BRITO, José Carlos A. A imagem criativa na poesia de Orides Fontela. *Remate de Maler*, n. 27, p. 97-112. Campinas, 2006.
- BUCIOLI, Cleri Aparecida Biotto. *Entretecer e tramar uma teia poética: a poesia de Orides Fontela*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2003. 144 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, campus de Araraquara. Orientadora: Prof^a. Dr^a. Laura Beatriz Fonseca de Almeida.
- CABRAL, Mário Drummond. *Lira Antilira*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

CAMARGO, Maria Lúcia de Barros, PEDROSA, Célia (Orgs.). Poesia e contemporaneidade: Leituras do presente. Chapecó, Santa Catarina: Argos, 2001.

CAMPOS, Marcos Aparecido. O canto e o silêncio na poesia de Orides Fontela. Disponível em <<http://www.revistaagulha.non.br/manu.html>> . Acessado em 21 de abril de 2008.

CAMPOS, Haroldo de. A linguagem do Iauaretê. In: Coleção Fortuna Crítica v.6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

CANDIDO, Gisele Batista. A arte na Filosofia de Merleau-Ponty. 2007. 131 F. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Paraná. Orientador: Prof. Dr. Luiz Damon Santos Moutinho.

CANDIDO, Antonio. Comentário da seção “Orides, Teia e a crítica”. In: FONTELA, Orides. Teia. São Paulo: Geração Editorial, 1996. p. 92.

_____. Orelha de Trevo. FONTELA, Orides. Trevo (1969 – 1988). São Paulo: Duas Cidades, 1988.

_____. Prefácio de “Alba”. In: FONTELA, Orides. Alba. São Paulo: Roswitha Kempf, 1983. p. 3-7.

CASTILHO, Ataliba T. de. Gramática do Português Brasileiro. São Paulo: Contexto, 2010.

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto (org.) et al. O olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 31-63.

_____. Janela da Alma, Espelho do Mundo. In: NOVAES, Adauto (org.). O Olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. Prefácio. In: FONTELA, Orides. Teia. São Paulo: Geração Editorial, 1996. 9 p.

_____. Experiência do Pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. Convite à Filosofia. São Paulo: Ática, 2001.

_____. Merleau-Ponty: obra de arte e filosofia. In: NOVAES, Adauto (org.). Artepensamento. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dicionário de Símbolos. 17ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

COLLOT, Michel. O sujeito fora de si. Terceira margem: Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Ano XI, nº 11, 2004, p. 165- 176.

COMBE, Dominique. A referência desdobrada. O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. Trad. CAMILO, Vagner & MESQUITA, Iside. Revista USP, São Paulo, nº 84, dezembro/fevereiro 2009/2010, p.112-128.

COSTA, Alexandre Rodrigues da. A construção do silêncio: um estudo da obra poética de Orides Fontela. 2000. 166 f. Dissertação (Mestrado em Letras, Área de concentração: Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2001. Orientadora: Profª. Drª. Maria Esther Maciel de Oliveira Borges.

DANTAS, Márcio Lima. Das relações entre imaginário e poesia na obra de Orides Fontela: o regime diurno da imagem. 162 p. (Tese de Doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Centro de Ciência Humanas Letras e Artes. Departamento de Letras. Orientador: Prof. Dr. Antonio Eduardo de Oliveira.

DELPHIM, Carlos Fernando. A alma do jardim. Revista Ciência hoje. 2002.

DIDI-Huberman, Georges, O que vemos, o que nos olha. Trad. Paulo Novaes. São Paulo: Editora 34, 2010.

FERRAZ, Marcus Sacrini Ayres. Lições do mundo-da-vida: o último Husserl e a crítica ao objetivismo. Scientiae Studia, [online]. São Paulo, 2004, vol.2, n.3, pp. 355-372. Disponível em: <<http://www.scielo.br/>>. Acesso em: 10 mar. 2013.

FERREIRA, Letícia Raimundi. A lírica dos símbolos em Orides Fontela. Santa Maria, RS: ASL: Pallotti, 2002. 139 p. (Série Ensaios).

FONTELA, Orides. Sobre poesia e filosofia – um depoimento. In: PUCHEU, Alberto (Org.). Poesia e filosofia por poetas-filósofos em atuação no Brasil. São Paulo: Sette Letras, 1998. p.13-16.

_____. A um passo do pássaro: a poesia de Orides Fontela. Entrelinhas. São Paulo: TV Cultura, 28 maio 2006, domingo, 22h.

_____. Poesia reunida (1960-1996). Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

_____. Teia. São Paulo: Geração Editorial, 1996.

_____. Nas trilhas do trevo. (Publicado originalmente In: MASSI, Augusto (org.)

(Artes e ofícios da poesia. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991.)

Disponível em: http://www.cosacnaify.com.br/noticias/orides_depoimento.asp (Acesso em 30-5-2006).

FRANCHETTI, Paulo. Considerações sobre alguma poesia contemporânea. Sibila, v. 12, 2012. Disponível em: <http://www.sibila.com.br/index.php/critica/1956>

_____. Pós-tudo: a poesia brasileira depois de Cabral. In: Estudos de literatura brasileira e portuguesa. Cotia, São Paulo: Ateliê, 2007. P. 253-289.

FRIEDRICH, Hugo. Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX. Trad. Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. 2ª ed. São Paulo: Duas cidades, 1981.

GOMES, Álvaro Cardoso. A estética simbolista; textos doutrinários e comentados. 2ª ed. São Paulo: Atlas, 1994.

GUEDES, Maria Estela. A poesia na óptica da óptica: da vogal colorida à palavra cor. LISBOA: apenas livros, 2008.

HAMBURGER, Michael. A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

HEIDEGGER, Martin. Introdução à metafísica. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969. p. 11.

SCHLEGEL, Friedrich. Conversa sobre a poesia e outros fragmentos. Tradução, prefácio e notas: Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

JUNQUEIRA, Ivan. O Fio de Dédalo. Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. Orides Fontela. É o nome de uma grande poeta brasileira. O Estado de São Paulo, São Paulo: 20 jun. 1986.

(LAUAND, Luiz Jean. 1991). Um olhar lúdico sobre o corpo. Disponível em: <WWW.hottopos.com/notand7/jeanludus.hmt> acessado em: 10/1/2013.

MACIEL, Maria, Ester. Poéticas da lucidez. In: Voo transverso: poesia, modernidade e fim do século XX. Belo Horizonte, UFMG, 1999, p. 19-41.

MACIEL, Pedro Francis Ponge, garimpeiro dos sonhos. In: MOTA, Leda Tenório da (Org.) Francis Ponge: o objeto em jogo. São Paulo: Iluminuras, 2009.

MAINGUENEAU, Dominique. Discurso Literário. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

MARQUES, Ivan. Ecuríssima água. Revista Cult, São Paulo: Cult/ Uol, n. 28, p.41-44, nov. 1999. 2 CD-ROM.

MARTINS, WILSON. A crítica literária no Brasil. Curitiba: Francisco Alves, 2006.

MASSI, Augusto. “Alba”. Colóquio Letras, Lisboa, n.76, nov. 1983.

_____. Artes e Ofício da Poesia. Porto Alegre: Artes e ofícios, 1991.

_____. Uma obra feita em espiral. Folha de São Paulo, 09 de agosto de 1986, p. 18.

MERLEAU-PONTY, M. O olho e o espírito. Tradução: Paulo Neves e Maria São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. Conversas - 1948. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. O visível e o invisível: a interrogação filosófica. In: O visível e o invisível. Trad. José Artur Gianotti. São Paulo: Perspectiva, 1984.

NOVAES, Adauto (org.). Artepensamento. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. (org.). Poetas que Pensaram o Mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. De olhos vendados. In: NOVAES, Adauto (org.) et al. O olhar. São Paulo : Companhia das Letras, 2003, p. 9-19.

NUNES, Benedito. A recente poesia brasileira: expressão e forma. In: _____. A chave do poético. Organização e apresentação de Vítor Sales Pinheiro. São Paulo: Cia das Letras, 2009. P. 158-173.

_____. Crivo de Papel. São Paulo: Ática, 1998.

_____. Passagem para o poético: filosofia e poesia em Heidegger. 2.

ed. São Paulo: Ática, 1992, p. 304 (Coleção Ensaios, n. 22).

_____. Hermenêutica e poesia: o pensamento poético. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

OSTROWER, Fayga. A construção do olhar. In: NOVAES, Adauto (org.) et al. O olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 167-182.

PAZ, Octavio. A outra voz. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. PAZ, Octavio. Ruptura e convergência. In: *A outra voz*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993. P. 33-57.

_____. *Signos em rotação*. Tradução Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 95-123. (Debates).

_____. *Os Filhos do Barro*: Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. Do romantismo à vanguarda.

- Paschoa, Priscila Pereira. *Discurso crítico e posicionamento lírico em Orides Fontela e Natália Correia/ Priscila Pereira Paschoa* - São José do Rio Preto:[s.n.], 2006. 217 f.: il.; 30 cm. Orientadora: Maria Heloísa Martins Dias. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas.
- PEDROSA, Célia, ALVES, Ida (Orgs.). *Estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- _____. PEDROSA, Célia (Org.). *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.
- _____. CAMARGO, Maria Lúcia de Barros, (Orgs.). *Poéticas do olhar e outras leituras de poesia*. Rio de Janeiro: 7Letra, 2006.
- PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente*. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2009.
- PESSOA, Fernando. (2006). *Poemas de Alberto Caetano: Obra poética II*. Porto Alegre: L&PM: Iluminuras, 1999.
- PLATÃO. A República. São Paulo: Abril Cultural, 1996. (Coleção os Pensadores).
- PUCHEU, Alberto (org.). *Poesia e Filosofia*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.
- RIMBAUD, Arthur. *Poesia completa*. Trad Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- SANTELLA, Lúcia. Tendências da poesia visual. In: _____. *Cultura das mídias*. São Paulo: Experimentos, 2004, p.140-156.
- SANTORO, Fernando. *Poesia e Verdade: interpretação de problema do realismo a partir de Aristóteles*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1994
- SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. Tradução, prefácio e notas: Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- SECCHIN, Antônio Carlos. Caminhos recentes da poesia brasileira. In: _____. **Poesia e desordem**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996. P.93-110.
- SILVA, Domingos Carvalho da. *Uma Teoria do Poema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.
- SOMBRA, José de Carvalho. *A subjetividade corpórea*. A naturalização da subjetividade na filosofia de Merleau-Ponty. São Paulo: UNESP, 2006.
- SUSSEKIND, Flora. Uma discreta cirurgia da flor. In: *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1993.
- VALÉRY, Paul. *Variedades*. Tradução: Maiza Martins de Siqueira. João Alexandre Barbosa (Org.). São Paulo: Iluminuras, 2007.
- VILLAÇA, Alcides. *Símbolo e acontecimento na poesia de Orides*. São Paulo, Novos estudos CEBRAP, n. 34, p. 198-214, nov. 1992.
- NOBREGA, Terezinha de Petrócio. Corpo estético e conhecimento. In: Almeida M. da Conceição. *Polifonia das Ideias*. Porto Alegre: Arte e Ofício, 2000.
- LEBRUN, Gérard. Sombra e luz em Platão. In: NOVAES, Adauto (org.) et al. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 21-30.