

# SÍMBOLO E ACONTECIMENTO NA POESIA DE ORIDES

Alcides Villaça

*Se vens a uma terra estranha curva-te.*

*Para Ayde.*

## RESUMO

A poesia de Orides Fontela se afasta com uma notável liberdade de "tendências históricas" da poesia. Se fosse preciso usar um rótulo para classificá-la, talvez coubesse o de "metafísica". Mas, para o autor, o que caracteriza a poesia de Orides, além de sua pureza formal extrema, é a interrogação sobre o nosso destino e uma tentativa de figurar um nexó simbólico entre valores essenciais.

*Palavras-chave: Orides Fontela; poesia.*

## SUMMARY

The poetic works of Orides Fontela demonstrate remarkable freedom in breaking away from the "historical tendencies" of poetry. If one were to classify Fontela, perhaps "metaphysical" would be the most appropriate label. However, according to the author, beyond its extreme, formal purity, Orides' poetry is best characterized by the questions it poses about man's fate and by its attempt to establish a symbolic nexus between essential values.

*Keywords: Orides Fontela; poetry.*

A poesia de Orides Fontela compõe um sentimento de Destino e uma lucidez serena<sup>1</sup>. Essa base estoica encontra seu equivalente expressivo numa pureza de formas tão cultivada que ao leitor desconcentrado parecerá talvez fria, talvez asséptica. O engano se revelará logo se dê aos poemas de Orides toda a atenção para a qual vivem. Logo saberemos, e sobretudo sentiremos, que aquela composição custosa vem do fundo da poeta, e em absoluto não elide os traços da paixão e do lirismo — antes os requalifica num perfil disciplinado que é exatamente o seu contorno vital. A falta de um confessionalismo imediatista ou sentimental é deliberação dessa poesia que nos busca em outro plano de confiança: aquele em que se despoja do peso das circunstâncias para se interrogar, serenamente, quanto ao nosso destino. Estou falando da aplicação sensível e reflexiva dessa poesia que atravessa a múltipla qualidade das vivências para avaliar o sentido delas numa perspectiva quase impessoal, que seria metafísica não fosse tão poética, que seria abstrata não se fundasse num sistema simbólico tão expressivo. Chegados ao lugar-comum de que essa poesia vive da construção de seus símbolos, é preciso expandir aquela afirmação inicial: que significa compô-los com fatalismo e lucidez?

(1) Seus livros estão reunidos em *Trevo* (1969-1988). São Paulo: Duas Cidades, 1988 (Coleção Claro Enigma).

"Os fados guiam a quem se deixa levar, arrastam a quem resiste." Essa sùmula estóica de Sêneca condiz em parte com a atitude mental que norteia a poesia de Orides, mas não dá conta justamente do que se traduz como construção poética daquela atitude. O criador, por definição, não "se deixa levar": leva-se a si mesmo, tanto quanto é capaz de conduzir sua expressão própria por um caminho que escolheu. É certo que Orides não opõe ao Destino qualquer convicção contrária ou rebelde; mas também é certo que, no círculo de consciência em que inscreve o movimento da fatalidade, dá-lhe a resposta mais altiva: a perspectiva de sua tradução humana, iluminada em símbolos límpidos, propriedade nossa que devolve aos deuses o arrefecimento da tragédia imposta, no registro sereno que transforma o peso do castigo em lastro de sabedoria. Trata-se, por exemplo, de extrair da Natureza dada cifras da própria consciência íntima que dela se aproxima ou se separa segundo os impulsos próprios da inteligência sensível. "Pássaros", "fontes", "luzes", "águas", "pedras", "frutos", "flores" e "peixes" não se impõem como símbolos já marcados, nem tampouco são eleitos pela graça imanente: desvestidos da mais fácil "naturalidade", surgem como que desentranhados de um imaginário em tudo original, tal pela primeira vez estivessem anunciando sua eternidade. Dito de outro modo: fixam-se para sempre numa ordem poética para a qual *parecem* ter nascido, ou como se nela tivessem encontrado a versão mais fiel de sua estabilidade natural. *Parecem*: nos reiterados espelhos de Orides não se esquece nunca essa fatalidade imitativa da arte, imediatamente aceita como um outro aspecto do Destino que convém interrogar com ânimo sereno. Seria difícil definir o que é contorno efetivo do objeto figurado e o que é consciência pura nessa representação. Esta dificuldade costuma decorrer da poesia mais alta.

### As epígrafes: um roteiro

Para irmos particularizando aos poucos o caminho poético de Orides, consideremos as tão sugestivas epígrafes de seus livros, utilizadas com o mesmo rigor e iluminação que orientam os poemas. A do volume inaugural — *Transposição* (1969) — são versos da autora:

A um passo de meu próprio espírito  
A um passo impossível de Deus.  
Atenta ao real: aqui.  
Aqui acontece.

São expressões em tudo localizadoras, dentro de um espaço cujo sentido geométrico se confunde com o sentido simbólico. Tão forte quanto o inefável balizamento indicado por "espírito" e "Deus" é o que se materializa em "a um

passo" e "aqui". Dessa permuta nasce aquela fusão de proximidade e distância, tão característica do plano poético: "A um passo impossível". A identificação entre o "real" e o "aqui" tanto denuncia o posto por assim dizer físico da atenção do *eu* quanto sua qualidade simbólica, na medida em que este posto é também o próprio *locus* das palavras: o poema. Da mesma forma, em "Aqui acontece" traduz-se tanto a natural corporeidade do existir quanto o seu "acontecimento" fundado na condição de também acontecer (revelar-se momentaneamente) a poesia. É esta que aproxima a poeta de seu próprio espírito e lhe permite avaliar, com a maior precisão, a distância infinita que a separa de Deus. Todas as ambivalências convergem para o fato garantido de que o *eu* acontece e, acontecendo, cria a perspectiva a partir da qual se definem a medida desse "passo", a proximidade do próprio espírito e a distância invencível de Deus: a perspectiva da palavra "aqui", do "aqui" da palavra — ela mesma um *acontecimento*: A epígrafe cola-se com justeza ao título do livro, ao sentido de *transposição* — termo igualmente espacializante, capaz de abrigar tanto o movimento físico de um a outro ponto quanto a natureza das operações simbólicas. Não seria impróprio concluir que a poesia de Orides aqui expressa a inclinação crucial para reconhecer a distância que separa a consciência da alma: transposição que culminaria na comunhão do *existir* com o sentido mais profundo do *ser* — comunhão só imaginável no *hic et nunc* de cada palavra, de cada poema, a cada vez em que tudo *acontece*. Este termo, aliás, restringe bastante a pura veleidade filosófica da busca do Ser; antes parece adensar a ordem natural, o destino universal em que cabe ao sujeito consciente enunciar a própria qualidade do seu *acontecimento*. Dura condição e duro limite? É que, na perspectiva estoica, "a palavra real / nunca é suave". A epígrafe do segundo livro — *Helianto* (1973) — são versos de cantiga de roda:

Menina, minha menina  
Faz favor de entrar na roda  
Cante um verso bem bonito  
Diga adeus e vá-se embora

Foi provavelmente com ouvidos de menina que Orides fixou esses versos; qual sua atualização na poeta de *Helianto*? Descartada de pronto a pura dimensão nostálgica, a que sua poesia é tão resistente, cabe ler as cifras de que as chamadas "cantigas infantis" são misteriosamente ricas. Há aqui também um *acontecimento*, desta vez perfeitamente referido em sua efemeridade: os gestos de se entrar na roda, cantar e ir-se embora. Não haverá talvez fórmula mais econômica para traduzir, com entonação despojada e serena, a brevidade com que cada um assume o lugar central, desempenha seu papel e... desaparece. Quando o papel é, precisamente, "cantar", adensa-se outra vez o "aqui" do canto, seu caráter celebratório no registro passageiro. O "verso bem bonito" dá sentido à entrada na roda, e sua beleza inclui a

fugacidade do momento, reencenado à aparição de cada cantor. A "roda", na infinita circulação, admite óbvia leitura simbólica; mas a continuar por especulações prefiro logo concluir: Orides terá fixado desses versos não só a emanção trágica, mas sobretudo a naturalidade que se imprime tanto na aceitação dos passos simbólicos da roda absorvente quanto na alegre inflexão que lhes dão as crianças a cantar. O que não impede, evidentemente, que a nossa própria leitura da cantiga, modulada pela apropriação de Orides, identifique comovida uma profunda humildade.

*Em Alba* (1983), o terceiro livro, as epígrafes são duas. A primeira cita San Juan de la Cruz:

Que bien sé yo la fuente  
que mana y corre,  
aunque es de noche.

A segunda é da própria autora:

A um passo  
do pássaro  
res  
piro.

A convicção expressa nos versos do místico espanhol é forma poética da certeza doutrinária de que "lo spiritual excede al sentido, y con dificultad se dice algo de la sustancia del espíritu si no es con entrañable espíritu"<sup>2</sup>. Desmembramento desses versos o leitor de Orides encontrará em momento do poema "Murmúrio", deste mesmo livro: "O murmúrio não cessa. Nunca a / fonte / deixará de cantar / oculta [...]".

Na segunda epígrafe retorna aquela idéia de "a um passo", da epígrafe de *Transposição*, agora em fórmula mais sintética e sonoramente mais unificada, imitativa ainda da respiração suspensa ("res / piro"), a sugerir no ritmo a pulsão de um corpo tornado presente... *aqui*. Em ambas, como também nos versos do poeta espanhol, acentua-se a presença/ausência do "real", a distância mas também a proximidade do sujeito: sempre a perspectiva fundante do *eu* que acontece em meio a acontecimentos, do *eu* que tangivelmente respira a intangibilidade do pássaro a um passo. Nessas sucessivas localizações líricas, não seria difícil aproximar a qualidade da distância avizinhada (entre o sujeito e o real) da qualidade do silêncio expressivo que tantas vezes se põe entre as palavras.

A epígrafe de *Rosácea* (1986), o livro mais recente, é de Heráclito:

(2) Apud Guillén, Jorge. *Lenguaje y poesía*. "Lenguaje insuficiente — San Juan de la Cruz o lo inefable místico". Madrid: Alianza Editorial, 1983, 3ª ed., p. 86.

Coisas varridas e  
ao acaso  
mescladas  
— o mais belo universo

Explica-se a própria Orides, num depoimento:

*[...] organizei o livro depressa demais, e o material era bem heterogêneo. [...] Justifiquei-me usando como epígrafe um koan de Heráclito, isto é, se o universo é uma bagunça organizada, um "caosmos", meu livro também poderia ser a mesma coisa, tranqüilamente [...]*<sup>3</sup>.

(3) V. depoimento "Nas trilhas do trevo". In: Massi, Augusto, org. *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991.

Mas parece haver mais que uma justificativa na citação de Heráclito. O paradoxo de dispersão e ordem, da união pela desunião, de acaso e beleza contempla a idéia de que os acidentes esparsos ganham por vezes uma unificação, um equilíbrio, uma beleza, resgatando-se do turbilhão das "coisas" um "universo": um *acontecimento* raro e preciso que a atenção não pode perder; momento do "verso bem bonito" em que o eu se situa e, inspiradamente, "res / pira". Não é outra a impressão geral que tenho da poesia de Orides: re-união de momentos iluminados, caprichosa composição a implicar, já além do "acaso", aquela geometria dos cristais que tantas vezes sugerem as formas da poeta, amante de espelhos, rosáceas e heliantos, capaz de relevar na "nossa contingência" o "peso essencial do amor profundo".

## A transposição

Até onde se pode chegar com elas, as epígrafes são chaves sugestivas que agem numa obra por dentro e por fora. Também a poesia de Orides se abre e se fecha para nós, ao modo daquelas "flores reticentes" de que fala Drummond. Como não cabe ao leitor resolver os paradoxos do poeta, mas compreendê-los em seu amplo movimento, nossa tarefa é agora reconhecer, tanto quanto pudermos, a natureza e o modo desse movimento.

Na origem dele creio que está a convicção de que a poesia consiste sobretudo em compor, na ordem das palavras, uma percepção que não se guardaria fora do símbolo poético. É a tradução simbólica que preside a sensação de se estar "a um passo" de tudo o que é essencial. Impondo-se alguns símbolos essenciais, já aqui referidos, instala-se a poeta no universo deles, e com eles articula a expressão de si mesma, num exercício de transposições em que o eu e seus símbolos espelham-se mutuamente. Mas veja-se que na consciência anti-romântica de Orides não há lugar para aquela

credulidade que via na operação simbolizante um triunfo absoluto e compensatório, uma efetiva harmonização: nossa poeta acentua, muito modernamente, a distância que vai da palavra à coisa, o silêncio invasor que separa as diferentes naturezas, silêncio "selvagem" e "difícil" de esfinge. Tal consciência faz com que Orides tome as palavras como instâncias de uma dolorosa e inevitável mediação para aquilo que, sendo essencial, não se decompõe jamais em expressão. Resta, "a um passo" de tudo, transpor tudo para o cristal do espelho: "cristal único estéril / mar em branco".

Transpor, mediar, seria isto... esterilizar? Converter a existência sensível em essência simbólica não traz o risco de insuportável abstração para a poesia? Sim, traria, caso o percurso fosse de mão única e não nos obrigasse, como ocorre nos poemas de Orides, ao retorno dialético: o essencial é também real, e aliás só existe enquanto depuração da qualidade mesma dos acontecimentos. O símbolo vive, como se sabe, de sua natureza dinâmica, de um movimento que nunca termina entre o que ele apresenta e o que ele faz significar. Como a poesia de Orides vive sobretudo da ação dos símbolos — ação quase exclusiva e incontrastada —, decanta-se nela uma realidade simbólica tão unificada que se torna, a seu modo, vivencial: um *acontecimento*, entre outros. Falar os símbolos equivale, aqui, a vivê-los; simbolizar, aqui, é viver um acontecimento completo em seus próprios limites.

Tal operação implica uma tendência radical: a conversão do sujeito ele mesmo num símbolo, no maior de todos, no mais ativo e fundante. Naquele gesto de "desnudar a estrela essencial / sem ter piedade do sangue", quem sangrará: a estrela ou a poeta? Ainda que esta se confesse, no poema "Rosa", como a assassina do nome da flor ("Eu assassinei a palavra / e tenho as mãos vivas em sangue"), fazendo crer que é da flor que flui a vida, no poema "Fala" tudo é tão "agressivamente real" que "*nos* despedaça" (grifo meu). Em "Torres": "o real / nos doerá para sempre"; em "Mãos": "as mãos se ferindo / nos seres, arestas / da subjacente unidade"; em "Ludismo": "Quebrar o brinquedo ainda / é mais brincar". Tudo faz pensar em uma só *dor*, fatalizante no trânsito do ser para as coisas e destas para o ser, fatalizada em todo *acontecimento*, e fatalizável enquanto possível *conhecimento*. É o que parece se contrair na admirável síntese do verso final de "Meio-dia" (para a qual um amigo me chamou a atenção): "A vida é lúcida e impossível" — em que o Acontecimento maior ("vida") se desdobra na conquista de uma iluminação ("lúcida") e na dor da falta de sua plena vivência ("impossível").

O livro *Transposição* está organizado em quatro momentos: em *I* — *Base*, o título, entre arquitetônico e musical, expressa, de fato, um fundamento, tal o de um alicerce, tal o de uma tonalidade básica; são poemas que falam da criação e do jogo poéticos, da desejável geometria, da transparência da palavra, do trançar e do destrancar, do laboratório e do experimento, do aprender e do tatear; em *II* — (-), o conceito da subtração e da perda casa-se bem com o tom menor em que os poemas cantam sobretudo a dor, a crueldade, o impasse que marcam o "não saber não saber não saber não saber" de cada acontecimento, enfatizado o intervalo de silêncio que medeia o objeto e sua expressão, tornando o sujeito um "ser perdido / em

vozes fragmentos" e deixando patente "a inútil crueldade / da análise"; mas em *III* — (+), a adição e o ganho, afinados pelo tom maior, lembram a possibilidade repentina de lucidez, da "imor / talidade do instante", de "fixação tranqüila", de "céu apreendido" e de momentos para sempre mágicos, como aquele em que "o girassol me escolhe" e se faz "flor para sempre e muito mais / que flor"; e em *IV* — *Fim* há tanto uma síntese conclusiva dos momentos quanto uma especulação teleológica: é o que está em "Questões", na pergunta fundamental: "o / fruto / arquitetado: / como o sermos?" — pergunta que encena o movimento essencial da poesia deste livro: transpor-se o ser na intimidade dos símbolos que durem para sempre, em esforço de — mais do que adotar uma máscara — erigir-se tal uma "estátua jacente" que "habita / tempos não sabidos / de mortos e vivos".

Em *Transposição* o movimento básico é de ascense e queda alternadas, jogo de ganho e perda, *vivido* de fato a cada poema e habilmente estruturado na seqüência das partes. Há em tudo uma lógica de ferro, que facilmente desembocaria num conceptualismo prosaico ou filosofante não fosse a extraordinária sedução do ritmo preciso e dos símbolos iluminados, plano afetivo em que se enraizam e de que brotam, transfiguradas, as questões existenciais — parcelas que somam uma só epifania, um mesmo *acontecimento*. Pressente-se neste seu antes e seu depois: antes, a experiência ainda bruta e sem espelho, um anseio físico, uma confusão dolorosa, um querer falar; depois, o passo impossível, a infinitude e a morte, o silêncio vencedor, o "branco arcaico em torno / do nada". Entre ambos, o *acontecimento* fixa-se em seus limites, de onde pode mesmo interrogá-los no tom paradoxal de uma serena voluptuosidade, que faz pensar na tradução feita por Manuel Bandeira dos versos de Rilke ("Epitáfio"): "Rosa, ó pura contradição, volúpia / De ser o sono de ninguém sob tantas / pálpebras"<sup>4</sup>. Entre o limite da experiência empírica e o do desconhecido, Orides concentra "o amor, momen / to do ser refletido/ eternamente pelo espírito". A soma de tantos momentos de "lucidez breve" integra a efemeridade numa seqüência, o achado poético numa poesia contínua, o símbolo singular num *logos* revelador, a circunstância da criatura no acontecimento da criação. Criação que pode mitigar a sede implícita em "Rebeca": "A moça de cântaro e seu / gesto essencial: dar água".

(4) Bandeira, Manuel. *Estrela da vida inteira — Poesias reunidas*. "Poemas traduzidos". Rio de Janeiro: José Olympio, 1966, p. 414.

## O helianto

Se os poemas de *Transposição* em tudo materializavam o movimento que está no título do livro, há pouco analisado, os de *Helianto* sugerem antes um movimento circular, que está na epígrafe (a cantiga de roda), na rotação do girassol (helianto) e sobretudo no modo como as palavras parecem fechar-se em torno de si mesmas, desenhando o alvo do poema como um "centro exato dos círculos / concêntricos". Neste "ritmo em círculo", Orides

empreende uma "arquitetura / corforma do possível", elabora em plena geometria um "abstrato vital / das figuras do ser". Como que a serviço de alguma iconografia, as palavras apresentam-se o mais materialmente possível, deslocando-se no espaço da página, grafando-se em caixa alta ou negrito, citando-se a si mesmas entre aspas, verticalizando a leitura do poema, exigindo lúdicas paronomásias. Contudo, se o jogo é ostensivo e virtuosístico, há mais do que ele. De modo mais travado, por vezes mais artificial, subsiste aquela busca de fixação, como se lê nos versos "Fixar estrelas / no mapa móvel / zodíaco" (aqui com um sutil humor de paródia de Bilac), no intuito de "submeter os astros / à palavra". É como se a poeta renunciasse ao movimento típico da transposição, mas não se esquecesse das duas pontas dele — o ser e a palavra —, que agora busca atar em círculo. Deus, que antes lhe dava a sensação do "a um passo impossível", é agora a palavra "Deus", entre aspas, apresentada como um "Cubo / de metal opaco". Pergunta-se a poeta: "Onde a fonte?" — para responder, no mesmo poema: "Vasos aguardam / pacientes". Orídes está a fixar os "claros signos", tarefa em que parece segura mas que igualmente lhe dá a sensação de que "lentamente o tempo / perde-nos" e de que "sofremos a hora intensa". A certeza desses limites arrebatada das construções luminosas qualquer júbilo de artesã, projetando sobre o indiscutível domínio técnico dos signos espacializados uma sombra de desconfiança quanto ao tempo que dura "um verso bem bonito".

O maior tecnicismo de *Helianto*, que a poeta mesma reconheceu, no depoimento já referido, como "maestria" mas também "limitação" de quem agora circula em metapoesia, parece descarnar os símbolos de sua complexidade maior, e as formas do real surgem mais planas e menos densas. É sintomática a pergunta "Mas para que serve o pássaro?", que se alonga em outra: "De que serve o pássaro se / desnaturado o possuímos?". A "desnaturação" parece corresponder aqui não à perda da natureza própria, mas da capacidade de se apresentar um símbolo de forma essencial, com uma aura de vida perfeitamente compartilhável pelo sujeito lírico. Alçando-se num vôo meio mallarmaico, "as asas de / neve / buscam o / branco / cume perfeito", sugestivamente deixando "A terra muito / abaixo. / Muito abaixo o odor do sangue" — sangue, lembremo-nos, que em *Transposição* fluía entre o corpo da poeta e a imagem tocada.

Há, de novo, ganho e perda: a lucidez ganhou em fixar-se numa espécie de luz própria das palavras, explorando-as no limite da verbalidade, considerando-as com o zelo próprio de um lingüista ou de um artesão que se exercita nas ferramentas; a perda, sempre ameaçadora mas nunca total, é a do lírico sentimento de Destino que recortava em cada instante a mortalidade pungente, a finitude que se queria transpor. Felizmente, nem sempre Orídes se livra aqui da terceira dimensão dos nomes e das coisas. No belíssimo "Sete poemas do pássaro" ela refoge das inquiuições em tom de exercício e coloca um de seus símbolos prediletos em sete perspectivas, numa das quais define de forma vital a transfusão de energia entre o cantor e o cantado: "Nunca saberemos / tanta pureza: / pássaro devorando-nos /



enquanto o cantamos". Denso é também este jogo de perguntas que podemos surpreender entre duas estrofes de dois poemas contíguos: a primeira é de "Escritura":

Ó forma  
violenta pura  
como emprestar-te algo  
   humano  
uma vivência  
um nome?

A segunda é de "Forma":

Forma  
densamente forma  
como revelar-te

Esse jogo não deixa dúvida quanto à fundação do sujeito no acontecimento pleno, no habitar as próprias palavras e ganhar delas aquele preciso "saber que a boca prova".

## A alba

Em *Alba* volta a poeta a posicionar-se "a um passo de", como já se definira em *Transposição*. Mas a "volta" é requalificada por um peso maior no "aqui", por uma vitalização do ser mesmo do sujeito, ser mais ativo e corpóreo, mais senhor da simbolização e mais maduro em sua humanidade. Este livro é o que parece melhor ilustrar a "definição" de poesia que Orides formulou de modo alegórico e original:

*A Poesia era uma jovem num jardim encantado, e um serviçal seu é que escrevia e "enviava", sei lá como, os poemas para o poeta. Isso não é melhor nem pior que muito papo por aí...*<sup>5</sup>

(5) Ver depoimento citado na nota 3, p. 257.

Essa "teoria", nascida ao tempo em que a poeta ainda freqüentava o Grupo Escolar (!), supõe a origem inefável, uma laboriosa fatura escrita e o "envio" ao poeta... que a tudo imaginou. A fórmula simples (mas nada simplória) considera, pois, a instância transcendente da Poesia mesma, que

até hoje ninguém definiu, o trabalhoso *medium* em que ela se encarna e a existência mesma dos poetas em cuja tradição também nos humanizamos.

*Alba* guarda o tempo todo uma tonalidade religiosa muito particular, muito pessoal, que já supõe o contexto até então da obra poética de Orídes. Em muitos momentos este livro parece ser uma antítese de *Helianto* e um aprofundamento de *Transposição*. A antítese está numa nova "sideração" da poeta pelo sentido do tempo e do Destino, mais determinante que a busca do controle espacial da palavra; o aprofundamento pode ser reconhecido na madura serenidade com que os símbolos já familiares (pássaros, fontes, estrelas...) se organizam sob o influxo de mitos, lendas, memórias, ritos, verdadeiramente renascendo, *religando-se* a algum ponto genesíaco ("abri os olhos [...] como da primeira vez"), cumprindo uma rota de depurações (nunca suficientes) e desembocando, quase em purgação apocalíptica, naquele "Letes" final "que nos limpa de todas / as palavras". A particular religiosidade de *Alba* (luz e renascimento) habita a entonação mais grave e decidida dos poemas e se dá a ver no apego da poeta por não importam quais crenças ou mitologias que tenham, no entanto, legado imagens fortes de alguma paixão, esteja ela no sacrifício de Prometeu, no trabalho de Penélope, na ação dos trovões, na vigilância das Parcas, no eterno retorno dos pássaros, na simbologia do vinho, na fulminância dos raios, na sinalização da árvore, na "hora dos peixes", na beatitude dos anjos imóveis. Os primeiros versos do livro anunciam um *fiat* nada bombástico, na verdade íntimo, de luz que "entra furtivamente" e "surpreende o sonho inda imerso/ na carne". A fusão iluminada de "sonho" e "carne" reatualiza aquele "aconteço" de *Transposição* num mais anímico "res / piro". No percurso, o livro vai acentuando a claridade ("alvo seio", "céu dourado", "luz branca") até atingir o "branco centro / da vertigem" e o "branco espelho" — luz intensíssima e depuração máxima: saudação ao Destino cujo "rio subterrâneo" se faz, enfim, "fonte", e "nos limpa / de todas as palavras".

Se em *Transposição* o movimento expressivo lembrava um ir e vir algo linear entre o ser e os símbolos, e entre estes e o "real"; se em *Helianto* a figura estruturante era a do círculo auto-referente — em *Alba* a perspectiva mítico-temporal sugere a espiral e se explicita em "ciclos", como na estrofe de "Ode":

Não há fim nem início. Sem história  
o ciclo dos dias  
vive-nos.

Nos versos acima está, como em todo o livro, o aguçamento da interpretação fatalista, na qual, porém, há um prazeroso estoicismo. A comoção dos poemas surge e instala-se em nós de forma muito depurada, própria de um convívio tão estreito do sentimento em princípio trágico com a sábia sobrançeria da consciência. Sente-se neste livro sem traços biográficos que a pessoa da poeta amadureceu para si mesma, e com ela os seus símbolos,

dilatados no poder de aludir e organizados num sistema ainda mais íntegro e coerente. Decorrerá talvez disto, a par do sentimento do Destino implacável, uma pacificação profunda do sujeito, que em certo momento ganha mesmo o raro sentido de uma *satisfação*: "Reteso o arco e o / sonho / espero: nada mais é preciso"; "Bebemos profundamente... / Não é preciso renascer". É como se o momento, o *acontecimento* se alargasse até uma plenitude; é como se a dimensão vertical daquele "profundamente" furtasse do tempo um outro sentido de eternidade: "ritmo submerso / sem asas para o tempo". Introduzindo-se e quebrando a linearidade simples de Cronos, atua também a memória, aquela memória que, "absorvendo o ímpeto" (dos centauros "que derrubam ídolos"), "floresce". Entenda-se: não os *atos* memorizados, mas a memória como dimensão possível do tempo, integrada no circuito mítico em que uma qualidade da vida ancestral perpetua-se no *acontecer* desta poeta e de sua poesia e agirá depois dele, na projeção da eternidade.

Se ainda havia alguma dúvida nos leitores de *Transposição* e de *Helianto*, os poemas de *Alba* consolidarão a atividade de uma poeta para quem a poesia é uma tarefa do espírito e para o espírito, sem qualquer concessão a compreensões outras. Convém insistir em que o grau de depuração da consciência poética de Orides atinge neste livro o limiar de uma estase, por força de sucessivas e progressivas representações do Absoluto, daquela Poesia que encontra no Rio letal, em sua "água densa" e purificadora, o esquecimento e o silêncio.

Entende-se daí — desta específica qualificação do silêncio — que os poemas possam ser considerados uma "profanação", função mesma, aliás, dos poetas, que o devem "saber de cor" para "dissolvê-lo / em palavras". Esta noção de poesia como impertinência apóia-se sempre, em Orides, naquela convicção de que está sempre "a um passo de", como aquele pássaro "atento a" — branco de predicação que dessubstancializa o conhecimento ao mesmo tempo em que adensa a *espera*: movimento teimoso do espírito. É nesta ordem de idéias que se pode avaliar o quanto é fundamental para a poesia de Orides a questão da *representação*, que transcende o puro plano estético e se confunde com a decifração mesma do Destino — impossibilidade para a qual a Poesia talvez sirva de consolo, ao delinear com precisão nem que seja o perfil de nossas carências. E lembrar como são cruciais e inquietantes as tantas frases interrogativas disseminadas nesta poesia.

Na perspectiva mágica e abismal de *Alba*, o alvo é claro e enigmático (para lembrar o Drummond da década de 50): claro pela insistência e unificação dos símbolos, enigmático pela amplitude de sua alusão. Entre as tendências de *Alba* está a de se buscar uma síntese simbólica, uma imagem única e rara que corresponda integralmente ao movimento da expressão. Ela se insinua em vários momentos, sem que a pluralidade elimine o que em cada uma se projeta como um absoluto. Em "a mão" é a *estrela* que "subsiste [...] sobre as águas", depois do naufrágio da forma; em "Trovões" é uma *flor* armada "com o que resta — ainda — /de silêncio"; em "Mapa" ela é a *carta dos céus* em que "tudo se move". A cada epifania essencial o

desafio para o leitor é acompanhar uma espantosa adequação entre os símbolos e os conceitos, o pensamento e sua figuração sensível — desafio de reconhecer tão íntima e solidamente unidos o que o senso comum vive a separar. De fato, parece haver um *realismo* original neste sistema poético que dá plena realidade ao essencial, que aposta tudo na contínua intensidade de seu jogo, defendendo-se serenamente de uma fácil acusação de impostura mística com a humildade que espelha na finitude humana e na limitação das palavras. Resiste sempre, substancial, o *ímpeto* da consciência insatisfeita que encontrou no modo simbólico sua expressão adequada. Tem-se a impressão de que "pássaros", "flores", "pedras", "estrelas"... poderiam ser outros nomes, sem que por isso se perdesse a qualidade essencial desta poesia, que está muito mais no modo como o sujeito articula os predicados de seus objetos do que nos objetos em si mesmos. Uma heresia poética? Melhor será dizer: um afastamento da qualificação hegeliana de arte *romântica* e uma realização de um modo artístico outro — "clássico"? — em que a paixão intervenha sem compromisso com a exaltação ou com a ênfase na distintiva individualidade.

Similar ao trabalho de Penélope, a poesia de *Alba* arma-se e desarma-se como ao compasso de um Pêndulo entre o sim e o não, entre o ser e o não ser, movimento que tanto aprimora o fruto quanto a fome. Sente-se nela o trabalho lento, a atenção cuidadosa para com os fenômenos do existir, a reflexão incansável, o contato amoroso com as palavras, seus ritmos, sua sonoridade, sua precisão, sua abertura para o inefável; mas todo esse labor não se ilude quanto ao Tempo misterioso, quanto ao movimento contínuo de que cada acontecimento não é senão um recorte e um lampejo; quanto à Morte, que preside a esta poesia com o efeito de um baixo contínuo, a lembrar-lhe o humilde limite. É diante da Morte e a despeito da Morte que se consagra o paradoxo desta poesia; é desta coragem que ela está investida, e com ela funda seu próprio modo de ser radicalmente... viva.

Imagem de "alba": esforço de clareza que inclui a renovação constante, um re-acontecer, um re-fazer absolutamente não ocioso, já que seu caminho clarificado inclui a compreensão nossa e a viagem comum. Talvez melhor dizer: a Viagem, para fazer jus ao horizonte desta poesia e acolher com empatia sua orgânica aspiração.

## A rosácea

De seu livro mais recente — *Rosácea* — salta à vista a composição mais heterogênea: "coisas novas, fundo de gaveta e restos de memória", como depôs Orides<sup>6</sup>. Não está desfeito, em todo caso, aquele "clima" poético das obras anteriores; ele persiste, acrescido agora de um aspecto novo e modulante: uma órbita de nomes próprios e de fontes culturais, artistas, pensadores, familiares, que deixam entrever uma herança histórica e um discreto círculo doméstico — órbita na qual se refaz o permanente exercício

(6) Idem, p. 260.

de transposição, a operação transfiguradora em que todo acontecimento adquire uma aura essencial. Drummond, Bandeira, Mário Quintana, e Kant, Pascal, Rousseau, a Bíblia, e a avó, o pai, a mãe, a irmã natimorta — são referências de maior ou menor peso, mais ou menos rápidas, que, no conjunto, situam indicialmente a leitora de filosofia, de poesia e a "herdeira" de família pobre. Menos que um rosto, mas já uma atitude nova de quem se permite alguma parcela de identificação "externa". Pode-se especular sobre as futuras expansões desse veio lírico mais próximo do biográfico; se seria este um desafio presente para sua poesia; se esta mais visível "concretude" virá a ser alguma notável contrapartida dialética do essencialismo em que sempre mergulharam os poemas; se, enfim, estará neste rumo a "nova virada, a mais problemática de todas" de que fala a poeta. O que nos cabe, enquanto Orides decide seu caminho, é ainda reconhecer seu último passo, nesta *Rosácea*.

Na sequência do livro há uma sugestiva utilização de tempos que parecem correr em sentido contrário. Há o tempo progressivo, correndo a partir daquela "aurora" homérica do poema de abertura, tempo que vai acolhendo referências à pirâmide egípcia, ao Velho Testamento, que parece organizado em função da "iniciação" da poeta na "terra estranha" da Poesia, tempo das experiências de leitura, da aquisição de uma mitologia pessoal, de uma refacção de falas e escrituras (o "anti-César", o "anti-Gênesis", o "Esconjuro" de deusas, bruxas e heroínas), de apropriações de filósofos — tudo lembrando um movimento cumulativo de formação que desemboca nos poemas datados da década de 60. E há o tempo inverso, materializado na sequência que vai dos poemas "novos" da primeira aos "antigos" da última seção do livro, da produção mais recente à "arqueologia" dos sonetos e do projeto abortado do primeiro livro, previsto para se chamar... *Rosácea*. Se estas considerações não são de todo ociosas, pode-se deduzir delas um sentido já avaliatório que estaria dando Orides a um ciclo definido de sua poesia, como também, a partir delas, ver reafirmada a livre movimentação da consciência poética por tempos de qualidade vária.

Cifra importante desta poesia encontra-se nos versos de "Iniciação", que cito por inteiro:

Se vens a uma terra estranha  
curva-te

se este lugar é esquisito  
curva-te

Se o dia é todo estranheza  
submete-te  
— és infinitamente mais estranho

O tom aconselhador e declaratório, tão pretensioso ou leviano em discursos sem lastro, mescla-se aqui com aquela humildade sábia de quem atenta para o próprio labirinto antes de acusar a tortuosidade alheia. Inclui-se no poema a lembrança, sempre oportuna, de que a "estranheza" tantas vezes imputada à poesia nasce da falácia de quem quer se dar como padrão de naturalidade, cego que está para a sua própria condição de "estrangeiro" num mundo "natural"... que não sabe explicar. O reconhecimento (também um auto-reconhecimento) de que "és infinitamente mais estranho" será oportuno também para aquele que, diante desta poesia em particular (atente-se para o emprego do verbo *vir*, e não *ir*), julga-a "estranha" por descurar do cotidiano, por não lançar-se em rocamboles experimentais, por não afirmar um preciso vetor ideológico — enfim, por teimar em ser o que é: essencialmente viva, inquiridora e lúcida. O poema reafirma ainda a vocação da estóica profecia de quem antevê o "extenso silêncio" confirmar-se no tempo, na pedra que sempre cairá sem "nenhuma interrogação"; vocação do observador que, a cada pedra que cai, a cada acontecimento, "sorri / tranqüilamente".

Os poemas classificados como "Lúdicos" (segunda seção do livro), alguns epigramáticos, "visitações" outros, repelem, por trás do aspecto e do tom mais leves, qualquer concessão ao barateamento do anedótico, da paródia frívola. Ao corte de *humour* junta-se sempre a cifra do destino, em roupagem mais desambiciosa que não disfarça um mergulho essencial. Em "Anti-César" ("Não vim. / Não vi. / Não havia guerra alguma.") fica patente o avesso do herói ou do dito célebre, transmutados na aceitação da fatalidade sem batalha, da severa resignação. Em "CDA (relido)" —

Caio ver  
ticalmente  
e me transformo.

— o corte súbito nos versos originais de "Morte no avião", do poeta mineiro, afasta a exterioridade de "em notícia" e radica a "transformação" no interior do próprio sujeito, requalificando-se imediatamente os termos "caio" e "ver / ticamente" na dimensão poética própria de Orídes.

Também os poemas "Bucólicos" (terceira seção) remontam à andança pastoril para simular um *locus amoenus* em que, no entanto, os pássaros parecem libertar-se da moldura, a sede é "ácida" demais para a "água / tão breve" e o que se semeia é o *movimento* mesmo de passar daquele que, sem olhar para trás, declara: "não me importa a colheita".

Dos "Mitológicos" já nem é preciso dizer que se trata, sempre, do gesto geral de apropriação — que pode recair sobre a "esfinge" —

Não há perguntas. Selvagem  
o silêncio cresce, difícil.

— quando, mais forte que o enigma esperado, é a mudez branca e sem rosto de um Destino desinteressado. Outro nome para esse Destino pode estar em "Ananke" (no grego: *necessidade*), quando se considera que, no arranjo providencial e ordenador dos fados, "Não há culpa / não há desculpa / não há perdão." — ordem que inspira o reconhecimento, não o julgamento.

Da última seção — "Antigos" — ressaltam os sonetos, todos datados com precisão, não se sabe se para justificar-se algum envergonhado anacronismo da forma fixa ou para se depor sobre um tempo em que no caderno de poemas havia ainda espaço e disposição para o dia certo dos acontecimentos. O fato é que já havia, em 25.10.63, uma "alta agonia" na tarefa de "despir os sortilégios, brumas, mitos" para se chegar à raiz da "pureza / de contingência extrema", a caminho do "lúcido fruto". Os leitores de Orides poderão ajuizar quanto à fidelidade àquele caminho e ao amadurecimento do fruto.

Para concluir esta passagem por *Rosácea*, um retorno aos "Novos" e uma rápida parada em "Herança" — um poema sobretudo inesperado. Inesperado porque surgem sem aviso, nesta poesia avessa a qualquer identificação civil, a avó materna, o pai, a mãe e certa "herança" familiar. As figuras surgem como que a desprender-se, com seus objetos, de um quadro cuja materialidade não cerceia a sugestão dos símbolos, tomados aqui numa concentração máxima de referência concreta e capacidade alusiva:

Da avó materna  
uma toalha (de batismo).

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

Da mãe:  
um pilão  
um caldeirão  
um lenço.

A leitura desse poema perde muito caso não a sustente o contexto mais amplo da poesia de Orides, que pode servir como uma espécie de predicação necessária à cadeia de nomes que o estrutura. Da associação imediata dos parentes com os objetos legados deve projetar-se uma outra, informada por uma poética particular. Assim é que aquela toalha de batismo da avó pode resumir toda uma ancestralidade humilde, símbolo depurado das origens confundidas com a pobreza e com o rito religioso que, mais do que cristão, parece perder-se nos tempos. Da mãe e do pai herda-se, em primeiro lugar,

ferramentas e utensílios de trabalho do operário e da dona de casa, sugerindo-se o esforço das mãos e o peso da matéria a ser batida, torcida, socada, desencravada, revolvida. Ao universo do trabalho acopla-se um outro, o plano mais íntimo e afetivo das "duas flautas" do pai (canto, timbre doce, sensibilidade) e do lenço da mãe (lágrima? suor? aceno? luxo de pobre?). De dupla natureza, o inventário, paupérrimo num sentido, tem em outro a sugestão para aquela economia do essencial que a imprevista poesia da herdeira transpôs no trato requintado da linguagem culta: sólido compromisso com um repertório básico de símbolos essenciais e com sua projeção poética num universo cujo "luxo" está na iluminação do despojamento. A "herança" tem o peso material da pobreza e a carga imponderável dos afetos que convergem na toalha de batismo, nas flautas, no lenço — junção que é também própria dos símbolos. Da herança recebida ao poema "Herança" manteve-se um princípio de despojamento da casa pobre e das palavras poucas, e se o transpôs como lastro de uma nova condição existencial. Ao fado da casa rústica sucederá o da "Casa lúcida, habitada / de denso vazio vivo" — a edificação poética de Orides.

### Uma síntese

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

A primeira afirmação dela é a da notável liberdade com que se afasta das "tendências históricas" acima, ou de qualquer limitada noção de História: liberdade que tem a consciência de retirar das experiências vividas uma suma qualitativa, um sentido último que se faz primeiro, um *saber* imediatamente identificado com seu *expressar* mais justo, e só neste vivo. A leitura atenta dos versos de Orides não deixará de intuir, nos subterrâneos, as fontes vivenciais do sentimento de Destino: a recusa em admitir o "drama pessoal", a nenhuma ilusão quanto à ordem do empírico, a repulsa pela marca de fogo do senso comum, a impossibilidade de se viver no puro conforto/desconforto do corpo. A entonação serena e a forma despojada, o léxico básico repetido e nunca repetitivo, os símbolos de luz, fluxo e estabilização — tudo recobre com alguma transparência aqueles subterrâneos, promovendo o diálogo da fatalidade com seu domínio expressivo. Tão viva em seus íntimos círculos de luz, a poesia de Orides supõe sempre a



morte, incluída aliás no sentido mesmo daquela iluminação: erupção e apagamento de cada epifania, brotar e fenecer de cada acontecimento, brilho ativo e branco silencioso em que mergulha cada poema. Trata-se de figurar, por cima das avulsas contingências e da experiência das rupturas, um nexó simbólico entre os valores essenciais, tal pudessem os poemas constituir, em sua soma, uma cadeia de luz ininterrupta. *Não podem*: a poeta o sabe. Na finitude mesma das palavras, das imagens, dos símbolos, explora-se a convicção de que a proximidade calorosa com o "essencial" dos seres e das coisas guardará sempre "um passo" dele, dessa suspeita de Verdade que movimenta a consciência. A poesia de Orides supõe a universalidade desse movimento, e quer acompanhá-lo dentro de si mesma porque verá nele alguma solidarização vital. O trabalho do poema lírico, como se sabe, é exatamente este, e nenhum outro o substitui nesta função.

Se ainda fosse preciso (talvez para evitar equívocos bem maiores) ligar a *persona* poética de Orides a alguma figura mais identificadora, lembraria, pela constância e pela intensidade de seu trabalho poético, bem como por aquele parco sentido que a poeta lhe dá no interior de seus critérios essencialistas, a figura de Sísifo interpretada por Camus: "La clairvoyance qui devait faire son tourment consomme du même coup sa victoire"<sup>7</sup>.

(7) Camus, Albert. *Le Mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard, 1942, p. 164.

Recebido para publicação em setembro de 1992.

Alcides Villça é professor de literatura brasileira da FFLCH da USP

---

Novos Estudos

CEBRAP

Nº 34, novembro 1992

pp. 198-214

---