

FENOMENOLOGIA DA PERCEPÇÃO EM ORIDES FONTELA: VOOS DESASSOSSEGADOS POR UMA POESIA FILOSOFANTE

PHENOMENOLOGY OF PERCEPTION IN ORIDES FONTELA: FLIGHTS DISTURBED BY A PHILOSOPHANT POETRY

Eduardo de Lima Beserra (UFAL)¹

Ana Clara Magalhães de Medeiros (UnB)²

Renata Pimentel Teixeira (UFRPE)³

Resumo: O propósito deste texto é observar como a fenomenologia da percepção, perspectiva filosófica instaurada em meados do século XX, emerge na poesia da brasileira Orides Fontela cuja obra ressona ostensiva e extensivamente nos campos da filosofia. A fim de alcançarmos determinado ensejo, tomamos como orientação teórica os estudos de Merleau-Ponty (1999; 2004), que refletem a respeito da experiência fenomênica do sujeito com o mundo e as relações que ele, mediante a percepção, estabelece com os demais elementos os quais constituem o cosmos. Para além do filósofo citado, levamos em conta as ponderações de estudiosos que seguem o pensamento fenomenológico, como Chauí (1980) e Eric Matthews (2010), além de críticos da pouco reconhecida autora paulista. Os poemas selecionados para este escrito são “Diálogo”, “Gênese”, “Sensação”, “Elegia (I)”, “Migração”, “Habitat” e “O antipássaro”. Os textos elegem um objeto-outro, na sua maioria o pássaro, estabelecido como ponto de contemplação para a virada da experiência (sensorial e filosófica). Analisando uma poesia que revela o ser em estado de vacilo perante o espanto da existência, sobrevoamos a desassossegada condição humana.

Palavras-chave: Orides Fontela; fenomenologia; percepção; desassossego.

Abstract: The purpose of this text is to observe how the phenomenology of perception, a philosophical perspective established in the mid-twentieth century, emerges in the poetry of the Brazilian Orides Fontela, whose work resonates ostensibly and extensively in the fields of philosophy. In order to achieve this goal, we took as theoretical guidance the studies by Merleau-Ponty (1999; 2004), who reflects on the subject's phenomenal experience with the world and the relationships that he, through perception, establishes with the other elements which constitute the cosmos. In addition to this philosopher, we also consider the considerations of scholars who follow phenomenological thinking, such as Chauí (1980) and Eric Matthews (2010), as well as critics of the little-recognized poet woman from São Paulo. The poems selected for this writing are “Diálogo”, “Gênese”, “Sensação”, “Elegia (I)”, “Migração”, “Habitat” and “O antipássaro”. These poems elect another been as object-other, mostly the bird, established as a point of contemplation for the turning point of experience (sensorial and philosophical). Analyzing a poetry that reveals the being in a state of vacillation before the astonishment of existence, we fly over the restless human condition.

¹ Mestre em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura da Universidade Federal de Alagoas (PPGLL-UFAL). E-mail: eduardolimasr@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4154-5010>.

² Professora Adjunta de Literatura Portuguesa no Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília (TEL/IL/UnB). E-mail: a.claramagalhaes@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7218-2187>.

³ Professora Associada I da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE). E-mail: renatapimentel@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2811-6067>.

Keywords: Orides Fontela; phenomenology; perception; restlessness.

Neste estudo, atemo-nos à poesia de Orides Fontela, poeta brasileira da segunda metade do século XX, procurando observar como se dá a percepção fenomenológica a partir de um recorte específico de poemas extraídos de diversos livros seus, que avançam da década de 1960 aos últimos anos do recente século XX. Para este esforço, portanto, foram selecionados os seguintes textos: “Diálogo” e “Sensação”, do livro *Transposição* (1967); “Gênesis” e “Elegia (I)”, presentes na obra *Helianto* (1973); “Migração”, integrante da antepenúltima obra de Orides – *Alba* (1983); “Habitat”, do penúltimo livro – *Rosácea* (1986) e “O antipássaro”, presente na última publicação de Orides Fontela – *Teia* (1996). Antes de nos debruçarmos sobre tal matéria literária, nos será válido dialogar sobre a perspectiva filosófica motivadora do presente estudo: a *Fenomenologia*, sobretudo a da percepção, conforme pressupostos de Merleau-Ponty (2004).

Com o intuito de obter respostas a questionamentos universais, perpetuados em tempos, geografias e nações várias, a humanidade trilha longos caminhos perseguindo a ideia de conhecimento, com respaldo nos saberes filosóficos, científicos e artísticos. Na apreensão de Marilena Chauí (1980), a filosofia oferece ao sujeito pensante condições para apossar-se da realidade exterior e multifacetada. Nesse processo, as coisas que compõem o mundo se tornam representações, extensões do ser racional. Refletir acerca do mundo, porém, não implica compreendê-lo com exatidão (tal pretensão seria, inclusive, reducionista), de modo que tomamos a perspectiva da fenomenologia como mais um meio inacabado de se perceber e discutir as indagações humanas.

Edmundo Husserl é considerado o precursor da fenomenologia, suas ideias e trabalhos ainda ressonam nos nossos dias, espalhando-se sobre várias áreas do saber. Para o filósofo, “a fenomenologia é a doutrina universal das essências, em que se integra a ciência da essência do conhecimento” (HUSSERL, 1998, p. 20). Em outras palavras, o método fenomenológico tem o propósito de apreender o fenômeno, isto é, a manifestação das coisas diante da consciência. Significa, antes de mais nada, uma forma radical de pensamento. Entendemos, portanto, que a radicalidade do pensamento da fenomenologia e dos versos de Fontela apontam para um discurso marcado pelo desassossego: “condição de desassossego que atravessa o século XX” (MEDEIROS, 2017, p. 23).

A partir de Husserl, Merleau-Ponty desenvolveu pensamento calcado, sobretudo, na experiência perceptiva do sujeito:

Estamos presos ao mundo e não chegamos a nos destacar dele para passar à consciência do mundo. Se nós o fizessemos, veríamos que a qualidade nunca é experimentada imediatamente e que toda consciência é consciência de algo. Este “algo” aliás não é necessariamente um objeto identificável (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 26).

Este “algo” mencionado pelo filósofo será, para nós, nesta empreitada analítica, a poesia de Orides Fontela, que propõe via experiência inusual com a linguagem, alguma “consciência do mundo”, para além da pré-concepção de o que seja um poema. Ainda para Merleau-Ponty (2004), a fenomenologia permite pensar o mundo por meio das percepções humanas. O humano e as coisas que estão em redor dele são entendidos em plena associação, em relação direta. Sendo assim, a natureza não mais passa a ser reduzida a simulacros forjados pelos métodos científicos: harmoniza-se ao sujeito observador pela via das experiências perceptivas. Tal perspectiva filosófica busca, então, estudar os objetos que elege por meio do processo de redução fenomenológica, isto é, proceder a uma análise das coisas nelas mesmas, em suas inteirezas. Essa corrente de pensamento segue um percurso que vai de encontro a outras formas de investigações filosóficas, uma vez que

se reporta às coisas em si, como também se desvincula não só da apreciação de conceitos exatos, mas ainda se esquiva de generalizações. Portanto, a fenomenologia sugere o regresso à experiência da percepção, mobilizando os sentidos humanos – o que implica “uma ação minimalista do homem na tentativa de apoderar-se do mundo e não da *ideia* de mundo” (FIUZA, 2011, p. 20, grifo do autor).

Como resultado da experiência humana, a fenomenologia atua em âmbito antecessor ao pensamento arquitetado, cogitativo: “Trata-se do instante quando homem e mundo se encontram, da fagulha que acende no momento primeiro desta experiência perceptual” (FIUZA, 2011, p. 20). Certo distanciamento entre a experiência perceptiva e a consciência representativa se dá em função da simbolização que emerge da consciência das experiências. Nas palavras de Merleau-Ponty (2004):

Existem até qualidades, bastante numerosas em nossa experiência, que não têm quase nenhum sentido se as separarmos das reações que provocam em nosso corpo. Por exemplo, o melado. O mel é um fluido denso, tem uma certa consistência, é possível pegá-lo, mas, em seguida, traiçoeiramente, escorre entre os dedos e volta a si mesmo. Não apenas se desfaz assim que lhe moldamos, mas ainda, invertendo os papéis, é ele que agarra as mãos daquele que queria pegá-lo. A mão viva, exploradora, que acreditava dominar o objeto, encontra-se atraída por ele e colada no seu exterior (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 21).

Com isso, notamos que as coisas (o mundo em sua totalidade, a natureza) são relevantes para a fenomenologia quando elas não portam significados definitivos, quando são cambiáveis pela experiência – esta, quando perceptual, tem permanência terminável, numa contingência entre o sentir e os sentidos humanos.

Vejamos como tais aspectos filosóficos se revelam no poema “Diálogo”, de Fontela:

DIÁLOGO

Variável asa lúcida
tramando verbos véus
de sentido humano nas
coisas

lúcida sede in
expressa inesgotável
prospecção infecunda
do segredo

texto ato humanidade
variável asa diálogo
entre o verbo e o real
inefável
(FONTELA, 2015, p. 43).

No poema “Diálogo”, extraído do primeiro livro da autora, *Transposição* (1967), a eu poética suspende o encontro dos sentidos que possam revelar as nuances do “real”, valendo-se dos paradoxos projetados pelo arranjo das palavras. Os verbos se manifestam como véus, colocados sobre as possibilidades (inócuas) de compreensão das coisas que roçam o humano. A primeira estrofe parece servir a algum discurso fenomenológico, se admite que os sentidos humanos são postos nas coisas pela experiência – feito verbo. Já a segunda estrofe diz que impera a sede insaciável da análise (“infecunda”, ineficaz) dos segredos. Portanto, o texto se firma tão somente

como um “ato humanidade”, sem a mediação linguística de uma preposição ou sinal de pontuação, em exercício que desmonta o leitor habituado com o “diálogo” tradicional, aquele ordinário, tecido antes de significantes que de ideias. A poeta, aqui, dispensa a linguagem que lhe parece acessória: labuta no “inefável”, apagando palavras e pontuações que interrompam o diálogo primordial, entre “verbo” e “real”. Dessa maneira, a poesia, unida à consciência representativa, procura alcançar o que a existência trivial esmaece. O texto registra, enfim, o ensejo de o humano transbordar os limites impostos pela linguagem. Todavia, por mais que o verbo se faça como voo, possibilitando transpor as linhas divisórias entre duas extensões – a humanidade e a natureza – o mistério se expande, o indizível se alastra.

Consoante Fiuza (2011), a instauração de constructos teóricos e a reflexão ontológica dispersam o homem da vivência primária. Nisso reside uma inclinação de ruptura com a consciência pré-reflexiva da realidade em prol de teorias científicas que procuram explicar o cosmos, a existência e toda a sorte de inquietações metafísicas. Acerca disso, Merleau-Ponty expressa:

Se desejo saber o que é a luz, não é ao físico que devo me dirigir? Não é ele que me dirá se a luz é [...] um bombardeio de projéteis incandescentes ou [...] uma vibração do éter, ou finalmente, [...] um fenômeno assimilável às oscilações eletromagnéticas? De que serviria aqui consultar os nossos sentidos ou nos determos naquilo que nossa percepção nos informa sobre as cores, sobre os reflexos e as coisas que os transportam, já que, com toda evidência, são meras aparências e apenas o saber metódico do cientista, suas medidas, suas experiências podem nos libertar das ilusões em que vivem nossos sentidos e fazer-nos chegar à verdadeira natureza das coisas? (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 2).

Nessa perspectiva, entender a luz por meio de interpretações físicas, decerto, mostra-se mais simples do que compreender o fenômeno em si. Resvalada de geometrizações teóricas, a fenomenologia procura lidar com o contato pré-reflexivo, que coloca homem e mundo como epicentros do conhecimento: “Daí dizer que a teoria fenomenológica destaca a perspectiva, visto que uma experiência sempre será a experiência de alguém em relação a uma coisa dada” (FIUZA, 2011, p. 21). No tocante a essa questão, observemos como se ergue uma experiência perceptual no poema “Gênesis”, publicado no livro *Helianto* (1973):

GÊNESIS

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

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

Um pássaro silente
abriu
as
asas

– plenas de luz profunda –
sobre as águas.

Um pássaro
invocou mudamente
o abismo.
(FONTELA, 2015, p. 149).

Neste poema, a eu poética instaura a imagem do pássaro como remota e indefinida, “um pássaro arcaico”, que concebe a graça da gênese: “com sabor de origem”. A ave se harmoniza com o meio em que se insere: “pairou (pássaro arcano)/ sobre os mares”. As ações atribuídas ao ser alado remetem ao estímulo e à representação, simultaneamente: “movendo-se/ espelhando-se”. O ato (mover-se) determina o vicejar da existência, mas alude tanto à vitalidade quanto ao fencimento: “em águas plenas, desvelou/ o sangue”. Nem pássaro nem poeta explicam se sangue de vida, se sangue de morte. As palavras derradeiras de cada estrofe incutem uma atmosfera aquosa de desassossego, no sentido mesmo de uma “língua de desassossego” (MEDEIROS, 2017, p. 66): “mares” (estrofe 1), “sangue” (estrofe 2), “águas” (estrofe 3) e “abismo” (estrofe 4) aludem a alguma coisa primitiva que escorre pela história humana, tanto quanto as palavras escoam por este poema.

Os versos da terceira estrofe mantêm cadência com os que compõem a segunda ao indicar o arquear das asas do pássaro, fustigadas pela claridade de uma vasta luz: “[...] abriu/ as/ asas/ – plenas de luz profunda – sobre as águas.” Ainda, a eu poética dá relevo ao silêncio, faz do animal um ser silente (e talvez, por isso, consciente?). A quarta estrofe, conseqüentemente, enfatiza a imagem do silêncio por meio de um paradoxo, em novo desafio da língua proposto por Orides Fontela (lembramos da falta de conectores e sinais de pontuação do poema anteriormente destacado): “invocou mudamente/ o abismo”. Invocar, verbo que partilha raiz linguística com voz e vocalizar, é inviabilizado pelo improvável adjetivo “mudamente”. O impasse nos conduz para o momento pré-reflexivo da fenomenologia ou pré-gênese para a tradição cristã: “o abismo”. Os dois últimos versos do poema dão cabo à reflexão da eu poética a respeito das origens do Ser. A noção de profundidade, no último verso, associa-se à ideia de complexidade humana, que busca nos entornos de si elucidar para a vida – perscruta perene do gênero humano por existências “plenas de luz profunda”.

O título da composição (Gênesis) harmoniza com as estrofes que a estruturam. O pássaro silente e a água evocam a mitologia judaico-cristã da criação do mundo: o espírito divino, segundo o livro bíblico do Gênesis, gerou os animais aquáticos e os pássaros. Estes fazem abundar a existência no espaço terrestre e no ar. Para a eu poética, contudo, o pássaro, melhor dito “um pássaro”, expressão presente em todas as estrofes do poema, não apenas povoa o ar e as águas e o mundo. Um pássaro (“silente”, com “sabor de/Origem”) funda o real – ao menos este a que chamamos poema. O poema progride em função do tópico frasal “um pássaro”, que abre todas as estrofes.

Desse modo, fica patente que a experiência fenomenológica está na relação íntima do homem com as coisas (o outro, a natureza, os objetos, etc.). É necessário estar abrigado no mundo para problematizá-lo, relativizá-lo: “Viver no mundo vem primeiro, saber sobre ele vem depois” (MATTHEWS, 2010, p. 34) – em movimento que lembra o voo do nosso pássaro silente. Segundo Chauí (1980), a fenomenologia permite um retorno ao princípio das ponderações, delibera a conquista dos territórios onde reside a anterioridade do exercício reflexivo. Eis o lugar das leis do mundo sensível, em que o homem e as coisas instituem uma unidade indissociável, não permitindo, assim, a perturbação reflexiva entre objeto e sujeito.

À vista disso, o objetivo da fenomenologia consiste em fazer com que as pessoas se distanciem das nuances estritamente práticas e utilitárias das coisas. Por intermédio de uma

experiência não lapidada, próxima do que é selvagem, pré-teórico e pré-reflexivo, desponta uma consciência outra do mundo. Nessa perspectiva, “trata-se de um *exercício do olhar*, capaz de reaproximar o homem das coisas diretas, devolvendo ao mundo sua vivacidade primeira, fundamento de todas as teorias decorrentes da atividade humana” (FIUZA, 2011, p. 23, grifo do autor). Cotejamos isso no poema “Sensação” (também publicado pela primeira vez em *Transposição*):

SENSAÇÃO

Vejo cantar o pássaro
toco este canto com meus nervos
seu gosto de 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, 2015, p. 76).

A expressão “vejo cantar o pássaro”, no início das duas estrofes, expressa a relação sinestésica que a eu poética estabelece com a ave. Na primeira estrofe, especificamente, a inversão sintática que antecipa o verbo ao objeto enfatiza o pássaro – solitário ao final do verso, como no poema anterior (“Gênesis”). O título – “Sensação” – aproxima-nos uma vez mais do campo fenomenológico. O termo é fundamental para a perspectiva de Merleau-Ponty, que dedica um capítulo especial de seu *Fenomenologia da percepção* (1999) justamente à “sensação”:

Renunciarei, portanto, a definir a sensação pela impressão pura. Mas ver é obter cores ou luzes, ouvir é obter sons, sentir é obter qualidades e, para saber o que é sentir, não basta ter visto o vermelho ou ouvido um *lá*? O vermelho e o verde não são sensações, são sensíveis, e a qualidade não é um elemento da consciência, é uma propriedade do objeto. Em vez de nos oferecer um meio simples de delimitar as sensações, se nós a tomamos na própria experiência que a revela, ela é tão rica e tão obscura quanto o objeto ou quanto o espetáculo perceptivo inteiro (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 25).

O poema que recebe o mesmo título do capítulo merleau-pontyano – e não só nisso confluem os dois textos – renuncia também a uma definição da “sensação pela impressão pura”. Investe, isso sim, na experiência “tão rica e tão obscura” do sentir, prévia à consciência das qualidades e dos objetos. O pensador francês aponta para as limitações inerentes à percepção do “ver” e do “ouvir” desde uma perspectiva científica positivista. Na mesma linha, porém em forma discursiva muito diversa, a artista brasileira reivindica “percepção mais densa” (verso 7) para os mesmos verbos (ver e ouvir): a eu lírica “vê cantar”, “toca o canto” (estrofe 1) e ouve “abrir-se a distância” (estrofe 2), em uma absoluta transfiguração das sensações.

Esse objeto lírico emerge, assim, ele mesmo, como um “espetáculo perceptivo inteiro”. O cruzamento de sensações (ver e ouvir, tocar e cantar) conduz o sujeito sensível à radicalidade do sentir: “toco este canto com meus nervos”. A melodia entoada pelo pássaro, alcançada pela audição, confunde-se com o sabor de mel – a forma da ave se transmuta em recendência: “seu gosto de mel. Sua forma/ gerando-se da ave como aroma”.

Na segunda estrofe, um esquema de distância se desdobra entre a eu poética e a ave. Apesar de haver a intensidade da sensação, o afastamento daquela que sente e do que é sentido lima-se em virtude dos traços de contemplação: “vejo cantar o pássaro e através/ da percepção mais densa/ ouço abrir-se a distância/ como rosa/ em silêncio”. Para a eu lírica, o canto do pássaro porta a singeleza da rosa tanto em perfume quanto na sutileza do desabrochar. A sensação do silêncio se constrói por meio da natureza fugidia da ave, que se conjuga com a fugacidade da rosa – símbolo poético muito recorrente na lírica luso-brasileira, inclusive a do século XX, se pensarmos em figuras como Vinicius de Moraes e Carlos Drummond de Andrade ou Ricardo Reis e Florbela Espanca.

Nos versos em apreço, o pássaro assume, em relação à poeta, a autonomia que condiz com sua condição de ser livre. “Mel”, “aroma”, “rosa” e “silêncio” sugerem uma admiração extrema do humano pela figura alada. Em contrapartida, essa relação, pautada na separação harmonizada, parece se desvanecer em “Elegia I”, no livro *Helianto*:

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
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, 2015, p. 157).

No ato da contemplação, a eu poética questiona a teleologia da ave – para que serve o pássaro na condição de objeto? O poema aponta para uma violação do elo idílico entre pássaro, natureza e ser humano (que avultava dos poemas anteriormente analisados aqui). A primeira estrofe inicia-se com a questão: “Mas para que serve o pássaro?”. Essa indagação se comporta como mote, uma vez que é por via dela que o texto progride. Em seguida, ações de enlevo são descritas a partir da relação dialética da alteridade eu/outro, isto é, o pássaro só se afirma como tal quando é percebido em estado de inatividade, a quem o tocar é permitido apenas pelo vislumbre: “Nós o contemplamos inerte/ Nós o tocamos no mágico fulgor das penas”. A estrofe se encerra com um novo questionamento, relativo não mais à contemplação, antes à posse da ave: “De que serve o pássaro se/ desnaturado o possuímos?”.

Na segunda estrofe, a eu poética se debruça sobre a condição dita desnaturada do pássaro. Ela imprime as sutilezas do animal num panorama quase pictórico – a imagem existencial objetificada do não-humano. Ainda, instaura nos versos, por meio da temporalidade, a oposição liberdade *versus* sujeição. A admiração *in natura* transforma-se em melancolia e estagnação impelida ao ser: “O que era voo e eis/ que é concreção letal e/ paralisada”... O brilho mágico das plumas em movimento deriva da “íris silente”, determinada pelas delimitações do cárcere. A impressão de infinidade do deslocamento do pássaro no ar torna-se “peso e forma”, pois nele reside a inércia contrafeita. O canto natural é obliterado, dando lugar ao “verbo fixado”, decerto, o apelo à liberdade, ou à cristalização do silêncio.

Os versos da terceira estrofe delimitam o pássaro tanto como animal quanto como objeto: “O que era o pássaro e é/ o objeto”. Nesse delineamento, ser e objeto compõem um jogo forjado na inculpabilidade, porque se pressupõe a ausência de danos: “[...] jogo/ de uma inocência que o contempla e revive”. O animal reanima-se em virtude da ânsia de fazer vigorar sua condição de ser – romper as barreiras do enclausuramento, desobstruir seu canto natural, planar sobre a matéria, em ato que o torna tão diverso do humano.

À vista disso, a eu poética cria a imagem da inocência mediante o arranjo dos termos “criança”, “tatear” e “distâncias”. A combinação desses vocábulos constitui um simulacro paradoxal entre liberdade e prisão: “– criança que tateia/ no pássaro um/ esquema de distâncias –”. De um lado, há o olhar da contemplação; do outro, através das frestas do cárcere, o ser objetificado. Sendo assim, ao longo do poema, percebe-se o desenvolvimento da ação humana sobre o animal, isto é, a relação antagônica de admiração e de sujeição que o humano mantém com o outro.

A quarta estrofe, enfim, composta por um único verso, revela sentença interrogativa: “Mas para que serve o pássaro?”. A pergunta, que se parece elucubração retórica, é em seguida respondida: na sexta e última estrofe, enuncia-se a significação do pássaro. Preso, na condição de objeto, “O pássaro não serve. Arrítmicas/ brandas asas repousam”. O voo determina a liberdade do animal e seu sentido vital. O repouso *in natura* se consagra como o lugar da admiração pelo humano – que lhe pode contemplar e tocar “o mágico fulgor das penas” (estrofe 1). A utilidade, portanto, inverte-se: quando útil para as crianças, os homens, as mulheres, o pássaro “não serve” para si, para pássaro, para liberdade.

Esse “jogo” descrito no poema condensa o conflito de sensações – humanas e animais – que envolvem objeto, experiência e liberdade. A aproximação extremada do sujeito perceptivo com o outro muda de nuance à medida que se apreende a dissonância e a impossibilidade de fundir as essências singulares tanto do pássaro quanto da voz poética. Luis Dolhnikoff, prefacista da *Obra completa* de Orides Fontela, destaca que o signo do pássaro é constante em sua poética, como marca dessa “antissolidez”, que é representativa da densidade lúcida da poesia da autora:

tudo o que era sólido se desmanchou no ar, para lembrar a famosa frase de Marx. Daí esse *eu* e esse *nós*, na poesia de Orides Fontela, conviverem com uma presença ainda mais forte de imagens de rarefação e desfazimento, de que a reiterada palavra “ar”, ao lado de outros signos de dissolução e antissolidez, como “pássaro”, são marcas constantes. Na verdade, se alguma coisa é de fato sólida em sua poesia, para além da densidade de sua linguagem, é a crua clareza da lucidez (DOLHNIKOFF, 2015, p. 12, grifo do autor).

Observe-se que, efetivamente em “Elegia (I)”, há um nós-lírico que, desde os primeiros versos, marca o discurso poético-filosófico: “Nós o contemplamos inerte./ Nós o tocamos no mágico fulgor das penas”. Os pássaros se desmancham no ar, enquanto os poemas de Fontela se enraízam na página, por meio de uma escrita quase “antilírica”, pelo “protagonismo da palavra” (DOLHNIKOFF, 2015, p. 12, p. 10), sem que isso signifique uma poesia “abstratizante”. Pelo

contrário, trata-se de literatura que, à maneira fenomenológica:

faz a significação existir como uma coisa no próprio coração do texto, ela a faz viver em um organismo de palavras, ela a instala no escritor ou no leitor como um novo órgão dos sentidos, abre para nossa experiência um novo campo ou uma nova dimensão (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 248).

Também é possível perceber essa “significação” sensitiva, apesar da dissolução alastrada, no poema “Migração”, este integrante da publicação *Alba* (de 1983). Cumpre ressaltar que esse livro “traria um prefácio particularmente elogioso de Antonio Candido – além de, incidentalmente, ganhar o Jabuti de 1984” (DOLHNIKOFF, 2015, p. 18). Vamos aos rastros do poema:

MIGRAÇÃO

Do leste vieram pássaros
rápidos leves
nem sombra nem rastro
deixam:
apenas passam. Não pousam.
(FONTELA, 2015, p. 209).

Aqui, visualizamos com a eu poética a imagem de pássaros em processo migratório. O olhar lançado sobre os animais coloca-os em posição particularizada, porque o ato passa a ser apreendido/assimilado e sobre a imagem contemplada recaem adjetivações, quiçá, em função das impressões íntimas da poeta. Isto é, os pássaros, vindos do Leste, mostram-se “rápidos” e “leves”, disso resulta a não projeção de “sombra”, tampouco a demarcação de “rastro”. Sendo assim, eles “apenas passam, não pousam”. As ações “passar” e “pousar” estão intimamente ligadas à condição e aos intentos orgânicos dos pássaros. A migração não é fortuita; a travessia é necessária, o pouso não é. De certa forma, há uma espécie de cumplicidade por parte da eu poética em relação aos pássaros, no sentido da projeção do desejo de liberdade. Assim, é interessante como ela afere, fenomenologicamente, a índole dos pássaros e, ao mesmo tempo, insinua uma dileção por esses seres.

As obras literárias que figuram criaturas do reino animal tendem a sondar a complexidade desses seres em relação com a percepção humana, almejando obter saberes eletivos a respeito do mundo e da humanidade. Nessa perspectiva, em termos teórico-filosóficos, o animal é considerado “sob duas grandes formas de tratados teóricos: o que faz desse um teorema, a partir da observação e da análise, e a de que leva em conta o olhar animal, o ponto de vista dele [...] o limite abissal do humano” (MACIEL, 2008, p. 44).

Nos versos de Orídes Fontela aqui apreciados, ao ser poético compete vislumbrar a outridade nas suas diversas manifestações, bem como lhe é cabível questionar a relação dialética que sustenta e define cada ser na natureza, no cosmos. O jogo contrastivo entre seres e sensações perpetua-se no livro *Rosácea*, de 1986, dividido em seis partes: “Novos”, “Lúdicos”, “Bucólicos”, “Mitológicos” e “Antigos”. Note-se o espelhamento nas seções compositivas da obra, que, em número par, começam pelos “Novos” e terminam pelos “Antigos”. Essas distâncias de significados, que lembram os abismos de sentidos lançados na poética da autora paulista, despontam explicitamente no poema “Habitat”, da porção intitulada “Lúdicos”:

HABITAT

O peixe
é a ave

do mar

a ave
o peixe
do ar

e só o
homem
nem peixe nem
ave

não é
daquém
e nem da além
e nem

o que será
já em nenhum
lugar.
(FONTELA, 2015, p. 245).

Neste poema, a eu poética estabelece uma aproximação entre o peixe, o pássaro e o homem, tomando como mote a noção de lugar de pertencimento e de transfiguração, no que tange ao processo existencial humano. Adverte Wanderley Nunes Filho, pesquisador do livro *Rosácea*, que “Os poemas identificados como ‘Lúdicos’ propõem jogos, ora de imagens, como em ‘Habitat’ (‘O peixe/ é a ave/ do mar// a ave/ o peixe/ do ar’), ora de palavras, a exemplo do trocadilho em ‘Maya’ (‘A mente/ mente/ e o corpo/ (ah)/ consente’)” (NUNES FILHO, 2018, p. 14). Na primeira e na segunda estrofes, apreendemos a símile entre dimensões terrenas e aquáticas. Nos versos, projeta-se a imagem de que tanto a ave como o peixe são dispersos (livres), no que diz respeito ao contato com o solo. Essa imagem funde o símbolo da fluidez. Os dois elementos de familiaridade do pensamento, em suas extensões, evocam as dimensões do cosmos: estão entre o céu e a terra, são criaturas de intermédio.

O indivíduo se firma entre a ave e o peixe, apesar de envolto na indefinição, pois não pode ser reduzido à condição de ente – a metáfora simples não lhe cabe. Contudo, também é ser de intermédio, pois se situa entre o mar e o céu. O homem está na terra, mas não é a terra. Isso alude ao processo de expansão e retração do desdobramento existencial: “não é/ daquém/ e nem de além/ e nem”. Em se tratando de *habitat*, entendemos que, no desassossego filosófico, a poesia emerge como lugar-de-habitação:

Que gama de complexidade do literário a ciência nunca poderá explicar. Quantos seres vivos podem encontrar habitação numa concha. Quantos seres de palavra, mais as gentes de carne e osso, podem habitar o mundo porque efetivaram a transcensão do literário (MEDEIROS, 2017, p. 181).

O homem, nem peixe, nem ave, avulta como ser de palavra – nem “daquém,/ e nem da além” – que empreende deambulação pela existência. O que a ciência nunca poderá explicar, talvez o conte a poesia. No último livro publicado por Orides, *Teia*, de 1996, “O antipássaro” é o ser alado decaído, demasiado humano:

O ANTIPÁSSARO

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, 2015, p. 335).

O pássaro delinea-se pela imagem do peso, dado que “seu ninho é pedra”, a matiz não mais reclama o fulgor extenso do firmamento, contudo é convertida em “metal cinza”, opaco, toldado. O canto não mais existe, o que ressoa é apenas “seu grito”, eis o ícone de um pássaro destituído da exuberância passível do olhar mavioso. Além disso, a eu poética nos entrega um elemento de familiaridade com o pensamento decaído do inalcançável, em imagens de ojeriza, que “caça/ entre lixo/ e tédio”.

Esse pássaro se contrapõe, no ato da existência, ao que se apreendeu nos pássaros apreciados anteriormente. Isso não se torna patente apenas pelo prefixo do título (anti-), mas também pela maneira como a eu poética o concebe e se concebe enquanto ser diferente, quiçá, o próprio antipássaro. Este ente é lasso, tem caráter de fardo e, em alguma medida, parece que não habita – mas sim “resiste aos/Céus”.

Se antes a eu poética experimentava poeticamente o pássaro por meio de imagens que reportavam à leveza, fluidez e liberdade, colocando-o no átrio da contemplação e da referência à passagem do ser à essência primeva, agora instaura um ente despojado da elevação, “um pássaro” respaldado pelo “apesar” – existindo em aspereza e sem suntuosidade. Entendemos que quem “Resiste aos / Céus. E perdura/Apesar” afronta a humana condição de desassossego e por isso mesmo se faz pássaro, poeta, filósofo.

Perceber a existência do mundo e de si próprio através do prisma fenomenológico instaura, sobretudo, um exercício de humanidade, similar a esse empreendido pela “poesia filosofante ou filosófica” de Orides Fontela (DOLHNIKOFF, 2015, p. 10). Nos poemas analisados, percebemos uma relação predominantemente tecida pelo enlevo. A eu poética vislumbra nas imagens do pássaro alguns voos interpretativos da experiência humana. Seja na sua liberdade volante, seja em estado de enclausuramento, esse outro radical mostra-se esquivo a definições, resguardando o segredo do existir em *ninhos de pedra*.

A sinestesia forjada na poesia (como na fenomenologia) consolida a atitude pré-reflexiva dessa eu/nós – a essência constitutiva se encontra, num limbo inefável, com a essência do pássaro. O contato entre ambos – eu e objeto, eu e outro, eu e eu –, marca a monumentalidade da literatura

de uma modernista tardia, tantas vezes relegada ao lugar de ave silente (sempre desassossegada) na literatura brasileira.

Poeta que esgarça a radicalidade outra o quanto pode, mas acaba por atingir um estado de martírio: não há mais “o pássaro”, apreciado com graciosidade e interesse, mas sim “um pássaro”, cujo esplendor se desvaneceu como o sol da dispersão do dia. O silêncio se firma como a resposta final às inquietações do eu que subjaz nos versos. A ausência do verbo fundamenta o inefável. Parafraseando Merleau-Ponty, finalizamos apontando que “pelo mesmo gênero de atenção e de admiração, pela mesma exigência de consciência, pela mesma vontade de apreender o sentido do mundo ou da história em estado nascente” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 20) a fenomenologia se confunde com a poesia de Orides Fontela: “Ter/ asas/ é não ter/ cérebro./ / ter/ cérebro/ é não ter/ asas” (FONTELA, 2015, p. 325).

Referências Bibliográficas

- CHAUÍ, Marilena. Prefácio. In: *Os pensadores: Merleau-Ponty*. São Paulo: Abril, 1980.
- DOLHNIKOFF, Luis. Introdução: A áspera beleza da poesia que renovou o modernismo brasileiro. FONTELA, Orides. *Poesia completa*. São Paulo: Hedra, 2015, p. 7-20.
- FIUZA, Marina Miranda. *Ascensão do olhar: Aproximações entre Fenomenologia e Literatura*. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2011.
- FONTELA, Orides. *Poesia completa*. São Paulo: Hedra, 2015.
- HUSSERL, Edmund. *A ideia da fenomenologia*. Trad. Artur Morão. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.
- MACIEL, Maria Esther. *O animal escrito: um olhar sobre a zooliteratura contemporânea*. São Paulo: Lume, 2008.
- MATTHEWS, Eric. *Compreender Merleau-Ponty*. Petrópolis: Vozes, 2010.
- MEDEIROS, Ana Clara. *Poética socrática, Tanatografia e a Invenção do Desassossego*. Tese (Doutorado em Literatura e Práticas Sociais). Instituto de Letras da UnB. Universidade de Brasília. Brasília (DF), 2017, 209p.
- MENEZES, Afonso Henrique Novaes. *O Ser e o Silêncio: A Trajetória Poética do Ser na Obra de Orides Fontela*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Universidade Federal de Pernambuco, 2002, 144p.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 2. ed. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Conversas*. Trad. Fábio Landa e Eva Landa. São Paulo: Fontes, 2004.
- NUNES FILHO, Wanderley Corino. *A poética errante de Orides Fontela*. Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura Brasileira). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Universidade de São Paulo. São Paulo (SP), 2018, 80p.

Submetido em 01/10/2023
Aceito em 19/03/2024