

**POESIA & FILOSOFIA NA POESIA  
DE ORIDES FONTELA:  
*EXPERIMENTUM LINGVAE* POÉTICO**

**POETRY & PHILOSOPHY IN THE POETRY  
OF ORIDES FONTELA:  
POETIC *EXPERIMENTUM LINGVAE***

**Nathaly Felipe Ferreira Alves<sup>1</sup>**

**Resumo:** O artigo tem como objetivo apresentar relações entre poesia e filosofia na obra de Orides Fontela. Para tanto, refletimos sobre como a filosofia não é somente entrada temática nos poemas, mas, sobretudo, matéria em sua fatura composicional. É assim que apresentamos a noção de *experimentum linguae* poético oridiano, já que, devido ao caráter especulativo e criativo dos poemas, percebemos que a linguagem, ao investigar o mundo, experimenta a si mesma, em uma espécie de “poética fenomenológica”. Também pensamos como a ordem afetiva, da experiência sensível, relaciona-se à formulação das metáforas, algo que redefine a relação entre imagem poética e experiência de mundo.

**Palavras-chave:** Orides Fontela; poesia; filosofia.

**Abstract:** The article aims to present relations between poetry and philosophy in the poetic work of Orides Fontela. To do so, we reflect how philosophy is not only a thematic entry in poems, but matter in its composition. We present the notion of poetic *experimentum linguae* of Orides Fontela, due to the speculative and creative character of the poems. We realize that language, when investigating the world, experiences itself, a type of “phenomenological poetics”. We also think about how the affective order of sensitive experience is related to the formulation of metaphors, something that redefines the relationship between poetic image and world experience.

**Keywords:** Orides Fontela; Poetry; Philosophy.

---

<sup>1</sup> Pós-doutoranda em Literatura e Crítica Literária. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária (PEPGLCL). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Bolsista CNPq (número do processo 150422/2022-9): <nathaly\_felipe@hotmail.com>.

Compreender as relações entre poesia e filosofia na poética de Orides Fontela é refletir sobre como seus poemas se instituem a partir de seu lirismo, entendido como uma espécie de “vertente (po)ética” constitutiva dos seus livros. Isso pressupõe observar, sobretudo, relações entre sujeito e mundo, entre linguagem e real.

Começamos nossa reflexão a partir do seguinte: o diálogo entre instâncias comumente compreendidas em oposição, tais como emoção/subjetividade e matéria/objetividade, apresenta-se, na obra oridiana, como verdadeiro campo de atuação em que se estabelece uma apurada experimentação a investigar o real, instituída na constante *atualização* de uma linguagem especular e simultaneamente originária. Por atualização da linguagem, entendemos as operações lógicas pelas quais a poeta gerencia a palavra como acontecimento poético. A relação com o mundo se perspectiva, atravessando-se pelos interstícios de uma linguagem que, se por um lado pretende apresentar o real, por outro, apresenta-se ao mesmo como *locus* poético, isto é, como espaço de criação de um mundo reconstituído poeticamente, materializado no corpo dos poemas. Podemos dizer que atualização é também montagem e desmontagem dos vestígios do mundo, levando-se em consideração o vestígio como abordagem do real, por meio do que daí resta para a percepção e para o pensamento nos poemas oridianos. Assim, a partir dessa investigação dos fragmentos de realidade do mundo, insurge ainda uma reconstrução, seja do mundo via linguagem, seja da própria linguagem, seja ainda do sujeito, (de)composto reiteradamente pela experiência poética, com toda a instabilidade que esse jogo (outra palavra para experimento) comporta nos termos da instituição da subjetividade lírica.

O que denominamos como atualização flerta também com uma ideia de “despertar da linguagem” que encontra, no espaço lírico, “tempo oportuno” para se desdobrar: ao reivindicar a linguagem como dispositivo de investigação e de apresentação do real, a poeta constrói um mundo próprio e nele se reatualiza. A linguagem permite-se ser investigada por um fazer que, em certa medida, cria suas próprias razões, ou seja, institui formas de entendimento ou esquemas de pensamento sobre o mundo. É por isso que o uso e o tratamento dados à linguagem, na poética oridiana, configuram um tipo de “poética filosófica”, tal como lemos em

“Kairós”, poema de *Teia*, em que o tempo oportuno<sup>2</sup> para a criação poética é a eternização de atos dimensionados pelo “acordar” (e transgredir) de uma linguagem especulativa (não à toa surge a imagem do espelho), que constrói, por assim dizer, sua própria origem poética ao investigar o real flagrado em acontecimentos muito específicos:

Quando pousa  
o pássaro

quando acorda  
o espelho

quando amadurece  
a hora.

(FONTELA, 2015, p. 326).

Entender a escritura de Orides Fontela como ato poético-filosófico não é, contudo, vinculá-la a uma noção de “poesia filosofante” ou se valer da biografia da autora – que cursou Filosofia na Universidade de São Paulo (USP), no final dos anos 60 do século XX – para simplesmente “explicar” sua obra pela “influência filosófica”, no que respeita principalmente a temas de sua poesia. É importante mencionar que o vínculo institucional com a USP funcionou não apenas como ampliação crítica da autora, nos termos de seus estudos em filosofia, mas também permitiu que ela fosse conhecida como poeta por uma “turma” (como gostava de dizer) da crítica que acolhe seus poemas e gerencia um modo específico de interpretá-los, sempre situando-os em plano de excepcionalidade poética e também geracional, tais como os críticos universitários Antonio Candido, Alcides Villaça e Davi Arrigucci, por exemplo. Se, por um lado, destaca-se de forma muito competente a leitura simbólica<sup>3</sup> de sua poesia e seus vínculos

---

2 Cf. “Ética a Nicômaco”, A4, 1096 a 26 e 32; “E. a Eudemo”, A8, 1217 b 32, 37, 38; “Primeiros analíticos”, A36, 38 b, 35, todos em: Aristóteles (1974). Usamos a expressão “tempo oportuno” como uma espécie de explicação do termo “kairós”, usado como título do poema citado. A noção de “kairós” remonta primeiramente à mitologia grega (em que a concepção se encarnava na figura divina de um filho de Zeus ou de Chronos, a depender da narrativa) e, posteriormente, aparece sistematizada no pensamento filosófico e artístico da Grécia Antiga, sendo comentada por Hesíodo, Platão, Aristóteles, Ésquilo e Sófocles, por exemplo. Dentre as múltiplas acepções da palavra, optamos pela noção de “tempo de oportunidade”, “liberto da necessidade”, “gerador da própria temporalidade”, tal como indica Aristóteles.

3 Particularmente Villaça (2015) e Arrigucci (2005) celebram o caráter simbólico da obra da poeta como tendência “idealizante”, ainda que fora do circuito “romântico” de “exposição da subjetividade”.

temáticos com a filosofia, tal relação expõe, por outro, certo “mito de descontextualização” da obra, noção abraçada também pela própria poeta, ao endossar seu “caráter inclassificável”.

No entanto, o diálogo com a filosofia não é apenas “acidental”, no sentido de provocar somente temas e imagens (o que já não seria pouco), mas formulador de um modo de escrita materializador de um programa de pensamento poético. A relação entre filosofia e poesia em Orídes, nesse sentido, pode ser lida também como transgressão da forma/força de uma “lei universal” (de um “imperativo categórico”, em remissão à *Crítica da razão prática*),<sup>4</sup> que pode continuamente ser invertida (por meio, sobretudo, de um relacionamento íntimo que imbrica o dentro e o fora da subjetividade lírica), como lemos em “Kant (relido)”:

Duas coisas admiro: a dura lei  
cobrindo-me  
e o estrelado céu  
dentro de mim.  
(FONTELA, 2015, p. 227).

A inversão<sup>5</sup> como procedimento (com ares de fina ironia) nos interessa aqui particularmente, porque, em movimento lúcido, mas também lúdico, o *experimentum linguae* poético oridiano investe em uma relação de transformação entre pensamento e poesia. A poesia, a partir de sua própria (a)lógica (ou “analógica”) criativa reorganiza o pensamento, até que este se *transforme poeticamente*.

Assim, podemos ampliar a leitura do diálogo preliminar estabelecida com Kant. Somada à inversão da “lei geral” vinculada pela “razão prática”, percebemos também como outro conceito, o da experiência estética do sublime (da “faculdade do juízo”), inscreve-se na torção criativa do poema. Ao destacar o corpo, suas experiências interiores (“estrelado céu”, símbolo de potência imaginativa, mas também de lucidez/luz que vem das estrelas e se encarna como pensamento-sensação no sujeito) e exteriores (“dura lei” que interdita o desejo, possível sinônimo de infinito cósmico articulado à imagem estelar que, *a priori*, cobriria o corpo), a subjetividade lírica salienta a intensidade que o real (sentido corporeamente e acessado de modo virtual pelo pensamento) manifesta em sua existência estética (porque ética e política) – ainda que “errática” –,

---

4 Cf.: Kant (2006).

5 Cf.: Lopes (2008, p. 123).

se levarmos em consideração o sentido, de certa maneira, “propositivo” de formas de ser e estar “às avessas” em um ambiente regado por “duras leis” que oprimem a liberdade do ser.

Aproximamo-nos muito grosseiramente, é verdade, ao conceito de “sublime dinâmico” kantiano: ao paradoxalmente perceber-se incapaz de resistir à “dura lei” natural, o sujeito manifesta em si mesmo um tipo de capacidade (talvez ilusória, mas sobretudo criativa e, por que não, poética) de independência, bem como de superioridade aos fenômenos da natureza ou mesmo das leis impostas socialmente. Inscrito no circuito do mundo, ao sujeito seria possível aderir a uma espécie de “liberdade”, trazendo à tona sua *hybris*, tanto potencial, quanto paradoxal. Ainda que tal “soberania relativa” seja subterrânea à independência da subjetividade – à possibilidade de apreender internamente estrelas – ao abrigá-las, o sujeito apreende, de certa forma, o próprio cosmo, interconectando-se aos astros. O “eu” pulsa tal como os corpos celestes, tal como a luz que chega aos nossos olhos e, ao inverter o plano espacial estelar, cintilante no interior de seu corpo, aproxima-se às origens cósmicas do universo: sua materialidade se torna a própria matéria estelar. Dessa forma, a subjetividade lírica jamais seria verdadeiramente superada pela força da natureza, mesmo que o nosso destino fosse submeter-se, ou nas palavras do próprio Kant (2005, p. 108): “a humanidade em nossa pessoa não fica rebaixada, mesmo que o homem tivesse que sucumbir àquela força”.

Ao desafiar a ordem das coisas (do “imperativo categórico”), invertendo-as, “Kant (relido)” encena a transformação pela qual o sujeito dramaticamente passará devido ao seu relacionamento com o mundo, com a materialidade e a intensidade das estrelas. É assim que tanto ele quanto a natureza, que o circunda e o atravessa, compõem o que poderíamos chamar de “fenômenos estéticos” experimentados a partir de um “sublime dinâmico”, concomitantemente aterrorizador e deleitável para a subjetividade lírica.

Tal atravessamento, inclusive, encarna-se na materialidade do poema, em sua música. A primazia de vogais tônicas fechadas (/u/ por exemplo) no primeiro verso – em paralelo “inversamente proporcional” a sua extensão longa, bipartida pelos dois pontos que anunciam, em princípio também duplo (de abertura e fechamento), a “dura lei” – cede espaço à expansão das vogais (correlacionadas semanticamente à abertura do sujeito) nos três últimos versos. Apesar de serem mais enxutos (“fechados”, concisos sintaticamente), esses versos convergem para um regime semântico

expansivo: as vogais tônicas começam a se abrir em /in/ (no verso dois), até chegarem ao ápice /a/ de “estrelado”, que logo descende sutilmente ao /é/ de “céu” no verso três.

A “notação rítmica” se configura como elemento fulcral do poema, não apenas porque está, por assim dizer, em um verso central, mas porque é neste mesmo verso que a “centralidade” do tema se expõe, isto é, o “estrelado céu” insurge no horizonte de leitura e, com ele, toda carga potencial mostrada no último verso, que retoma o ritmo do segundo (o acento no /i/ anasalado, mas também no /e/), como se o poema buscasse, em sua própria manifestação estética, um tipo de “paz relativa” (de uma ordem precária, provisória, talvez), porque paradoxal, entre o eu e o mundo. Não à toa, os versos dois e quatro, “cobrindo-me” e “dentro de mim”, respectivamente, insinuam uma relação espacial entre o dentro e o fora, ainda que, no último, tal associação esteja implícita (o “dentro” que pressupõe um “fora”, ao passo que se reafirma no “mim”, na experiência do sublime estético que transformará o sujeito lírico).

A natureza celeste não seria considerada “sublime” (para além da relação com as alturas, o que reflete, em certo sentido, uma noção de espacialidade) devido à imensidão que suscita o medo, medo da ordem do intempestivo, de um infinito que nos excede, mas porque, ao estimular nossos pavores (ameaçando-nos com a “dureza da lei” a que somos submetidos), o próprio mundo nos faria manifestar potência, força e intensidade com relação ao mesmo. Talvez por isso, a subjetividade lírica absorva a natureza dos astros, já que, a partir do momento em que o “eu” tem o “céu estrelado” dentro de si, uma contaminação com o mundo se realiza, ao ponto de este “mim” assumir uma espécie de “outro dentro do eu” (sendo o mundo elemento de alteridade, portanto), que acolhe a imensidão estelar e, em princípio de abertura, cria novos espaços de enunciação filosófica e, sobretudo, poética. O relacionamento de Orides Fontela com a filosofia canônica não é, portanto, uma relação oscilar ou apenas temática, mas constante de transformação em seu laboratório poético.

Para além das relações várias que a poesia de Orides Fontela mantém com a Universidade de São Paulo, conforme vimos, principalmente por sua acolhida crítica e pelo curso de Filosofia, é importante lembrar que há também um contexto mais geral em que a obra da poeta se insere. Apesar de concisa, já que se concentra em apenas 5 volumes individuais publicados em vida, a obra de Orides Fontela é testemunha

e se faz testemunho de quatro décadas da produção poética brasileira. Inaugurado por *Transposição* (1969) e encerrado por *Teia* (1996), o projeto escritural oridiano presencia, em termos históricos muito gerais, é verdade, o avanço capitalista frente ao cenário polarizado da Guerra Fria, os efeitos sociais causados pela modernização acelerada dos meios de produção, a consequente solidificação do capitalismo de consumo e a perda do “sonho utópico” da juventude (em termos políticos e artísticos) das décadas de 1960 e de 1970.

No Brasil, soma-se, a essas questões mais globais, a conjuntura ditatorial operacionalizadora de traumas até hoje sentidos (que será fator de interesse para pensarmos o *experimentum linguae* poético oridiano, levando-se em consideração seu contexto de produção e o modo como a filosofia no mesmo se encarna, conforme veremos em momento oportuno). Nesse verdadeiro tempo de desencantos ideológicos, em que o enfraquecimento do vislumbrar o futuro da nação, pelo viés estético (aqui pensamos na última vanguarda poética brasileira: a Poesia Concreta), também se enfraquece, a produção poética passaria a uma dicção mais silenciosa, concentrando-se em depuração formal que se afastaria da “enunciação épica” (nos termos de uma busca utópica).

Pensando na década de 1980, em que se enquadra a publicação de *Alba* (1983) e de *Rosácea* (1986), observaríamos como a poesia de Orides Fontela dialoga com seu contexto que, em formulação genérica, atua como esvaziamento da década anterior, marcada pela Poesia Marginal, abrindo-se para um período de diferentes possibilidades de afirmação, isto é, de “pluralidades” que incluem o que Benedito Nunes (1991, p. 179) define como “esfolhamento das tradições”.<sup>6</sup> Esse movimento é também verificável, grosso modo, na poesia da década de 1990 (período em que *Teia* é publicado), em que os poetas continuam lidando com crises da Globalização, em plano histórico, já revisitando, como espécie de “tradição poética”, tanto o legado da Geração de 45, marcada pela figura de João Cabral de Melo Neto, quanto a Poesia Concreta e mesmo a Poesia Marginal.

---

6 “[...] conversão de cânones, esvaziados de sua função normativa, em fontes livremente disponíveis com as quais incessantemente dialogam os poetas. Depara-se-nos a convergência, o entrecruzamento dos múltiplos caminhos por eles percorridos, que são outros textos, de tempos e espaços diferentes, na cena literária móvel do presente dentro da Biblioteca de Babel da nossa cultura [...]” (NUNES, 1991, p. 179).

Em termos de trabalho com a linguagem, seria possível pensarmos em fazeres que oscilam entre “euforia” e “negatividade”, tanto de época, quanto da produção de imagens poéticas (e, com isto, apenas repetiríamos um modo de pensar que, no fundo, recupera traços críticos de outros contextos históricos experimentados pela poesia brasileira). Poderíamos seguir rapidamente o que o discurso crítico, *lato sensu*, tem elaborado a partir de sua leitura da poesia contemporânea. Talvez acompanhássemos um tipo de “insistência pela objetividade e rigor” dos poemas que assumem não apenas seu caráter de concisão, mas também de quase “minimalismo”. Sem reificarmos a noção de concisão, seja pelas vias da crítica de poesia já cristalizada como uma espécie de “tradição” consequente tanto seja, obviamente, o circuito crítico, mas também o poético – pensando-se em como os discursos da crítica aderem à produção poética e vice-versa –, pensaríamos ainda na ideia de concisão nos termos da atualização da linguagem poética oridiana. Isso significaria compreender que a linguagem opera seus jogos de montagem e de desmontagem dos vestígios do real, ou ainda dos fragmentos de realidade do mundo, algo que talvez nos ajudasse a esclarecer a “questão da concisão” que, na poesia de Orides Fontela, para além de categoria poética cristalizada na tradição moderna, relaciona-se exatamente aos produtos vestigiais presentes, oriundos da atualização da linguagem ou retomados por sua investigação.

De qualquer modo, o constante diálogo com a tradição literária, não apenas a brasileira, mas a que se apropria de vários tempos poéticos, inscritos nos mitos, nas poesias medievais, nas expressões barrocas e românticas (seja nos termos de aproximação ou de diferença), por exemplo, também apareceria. Outra relação possível seria apreciar uma espécie de reatualização do poema como espaço associativo de escrita e mundo; com o que se entende por “natureza”, seus diferentes cenários, tais como os de “floresta” e de “cidade”, em cada projeto poético, pensando-se em suas implicações no contemporâneo. No mais, poderíamos refletir também sobre a dinâmica de “multiplicidade”, que inclui uma pluralidade de vozes, inclusive aquelas historicamente descentralizadas.

Existem muitos caminhos interpretativos pelos quais nos aproximaríamos da poética de Orides, sempre levando em consideração o que nos parece evidente: os atravessamentos de vivências diversas, os quais provocaram determinadas “respostas” da poeta frente ao real, justamente porque essas relações acontecem no plano da realidade imediata de sua vida. Refletindo particularmente sobre o seu “laboratório

de escritura”, percebemos o já conhecido diálogo intertextual dos poemas com concepções filosóficas (as quais, aliás, faziam-se presentes desde *Transposição*), diálogo que comparece em toda a obra oridiana e, por vezes, realiza-se de maneira explícita, indicado nos títulos dos poemas, tais como: “Kant (relido)”, “Da metafísica (ou da metalinguagem)”, de *Rosácea*; “Maiêutica” e “Newton (ou A gravidade)”, ou em “Kairós”, de *Teia*, por exemplo.

Note-se que os exemplos dados provêm dos dois últimos livros publicados em vida por Orides Fontela, volumes que a crítica especializada e a própria poeta, conforme vimos na introdução, costumam aproximar à vivência, ao cotidiano (pensando-se sobretudo na temática e na “tentativa de concretude” que se opunha, em termos críticos, à exuberância simbólica, vinculada a uma “vontade de sublime” – em que “sublime” pode ser lido como sinônimo de “transcendência”, no sentido de uma “elevação” dos livros anteriores *Transposição*, *Helianto* e *Alba*). Contudo, se expandirmos o sentido do que se convencionou chamar de cotidiano, vinculado sobretudo à noção positivista e concreta da realidade, perceberemos como a vivência de leituras (materiais, em certa medida, bem como impulsionadoras de um trabalho poético relacionado diversas vezes ao processo de *re-simbolização* e até mesmo de reformulação de concepções filosóficas, espécie de “metáforas já sedimentadas” que aparentemente perderam seu caráter simbólico para ganhar o *status* de “conceito”) ajuda Orides a construir seu projeto de forma que a filosofia não seja apenas tema, mas matéria encarnada nos poemas, como se percebe em “Kairós” e “Kant (relido)”, transcritos anteriormente.

Esse modo de operar com conceitos e imagens permite que toda a sua obra se estabeleça como uma fenomenologia poética (de e como linguagem) de investigação da subjetividade lírica, em que o “eu” não é entendido como individualidade pura, mas como campo de experiências no mundo, ele mesmo sujeito/objeto tanto de sua reflexão, quanto da relação de imbricação com as coisas do mundo. Entendemos ser esse o movimento que permite a instituição do sujeito lírico: por meio do “deslocar de si”, para encontrar o mundo e outras subjetividades como seu *alter*, o “eu” se redefine. Abre-se uma dobra poética intersubjetiva que deságua não em mera pluralidade de subjetividades que se encontram, mas na multiplicidade de um “nós”, sempre em tensão e em articulação, em consonância com a materialidade poética montada e remontada a

cada movimento lírico-objetivo que sente/pensa o poema, encarnando-o. Assim, o “procedimento laboratorial” de Orides Fontela é também experiência lírico-filosófica investigadora não apenas do sentido de um “eu” aliado às “coisas” (ou a inter-relação entre sujeito e o mundo), como também desse “nós” que surge como signo de uma comunidade possível, nascida no berço da poesia, que se interpela, afinal, como experiência subjetiva da própria humanidade:

Laboratório  
Des – armamos o fato  
para – pacientemente –  
re – gerarmos a estrutura

ser nascido do que  
apenas acontece.

Re – fazemos a vida.  
(FONTELA, 2015, p. 36).

Quando sugerimos a relação biográfica da autora com a filosofia, pensamos como necessariamente sua obra torna-se agência de uma mobilização “poético-filosófica” implícita nos procedimentos de construção dos poemas (como se funcionassem enquanto grande “laboratório de escritura”, em cujo fazer alquímico se depurassem tanto a emoção, relacionada à lírica, quanto a matéria, vinculada à objetividade). Para tanto, os poemas se inscreveriam sob o signo de um experimento de linguagem poético que encarna a investigação poético-existencial de Orides Fontela. Como seria possível sondar essa questão? Refletindo justamente sobre os contextos de escrita que perfazem a sua obra.

Pensemos, por exemplo, no caso de *Helianto* (1973). Escrito em São Paulo, enquanto Orides Fontela frequentava a USP, trata-se do segundo livro publicado por ela. Tanto o discurso crítico sobre a obra, quanto o da poeta, com relação à “crítica” que faz do próprio volume, vinculam-no a certa visada metalinguística, por conta dos jogos operados no plano dos significantes e da autorreferencialidade de imagens já familiares ao leitor desde *Transposição* (1969) – “pássaro”, “flor”, “estrela”, “água”, “peixe” – e que se abrem, contudo, também à discussão do fazer poético em si. A própria palavra-título *Helianto* caberia como metáfora do poeta que busca incansavelmente o poema, assim como o girassol inclina-se buscando os raios solares e, como canto-flor, retoma a circularidade de uma poesia, em certa medida, autorreferencial, inclusive na epígrafe: “Menina, minha

menina/ Faz favor de entrar na roda/ Cante um verso bem bonito/ Diga adeus e vá-se embora (cantiga de roda)” (FONTELA, 2015, p. 97).

Para além dessa especulação da linguagem poética, gostaríamos de ressaltar um episódio que esclarece o contexto de produção desse livro especialmente. Marilena Chauí, em entrevista concedida à *Cult* (2020) e em fala no “Colóquio Orides Fontela: 50 anos de Transposição”, realizado na USP (2019), ao revelar que a poeta fora “meteórica”, mencionou que sua aluna de filosofia na USP fazia seus poemas durante as aulas, ao manter diálogo intenso com as disciplinas e com os textos lidos no curso (fosse para concordar com os mesmos, fosse para rechaçá-los, riscando-os, trocando termos, fazendo comentários extensos laterais, por exemplo). Chauí relata que Orides, quando empolgada com algum texto ou discussão, saía pelos corredores, aos gritos, reformulando os conceitos; redefinindo-os poeticamente (anotando-os no que depois viriam a ser poemas). O mesmo ocorria quando a poeta discordava de algo: saía e falava alto, andava pelos corredores e depois voltava para a sala de aula (informação verbal).

A anedota contada é interessante para esclarecer algumas leituras marcantes no período em que o curso se desenvolvia. Em plena ditadura militar, a censura pairava sobre as escolhas temáticas que os professores levariam para a classe. Discussões sobre linguagem via Aristóteles, Merleau-Ponty e Foucault (professor convidado à época), Análise do Discurso, Estruturalismo e Lógica eram parte significativa do currículo, de acordo com Marilena Chauí. Com esses dados, não pretendemos explicar o “produto” *Helianto* a partir de seu contexto histórico, mas indicamos como as discussões travadas no livro (e ao longo de toda a obra oridiana) convergem para o real imediato da poeta que, mais uma vez, não somente assume a filosofia como *tema*, mas a torna *matéria* em seus poemas.

Além disso, o relato da filósofa é importante para refletirmos sobre o que nós estamos chamando de *experimentum linguae* poético de Orides Fontela. Experimento que apresenta várias formas de se desdobrar, como indica Paulo Henriques Britto:

Em cada poema, Orides Fontela utiliza um recurso diferente. Às vezes o corte do verso tem o claro intento de criar uma figura geométrica no papel; em outros [...] a lineação faz o poema parecer ritmicamente irregular quando na verdade o verso é bem canônico no plano do metro. Outras vezes o corte do verso pede uma pausa prolongada, um hiato dramático, num lugar em que a sintaxe sinaliza continuidade. Às vezes a disposição dos versos destaca a repetição de uma palavra que, no plano sonoro, talvez não ficasse tão clara. Esses são apenas alguns exemplos (BRITTO *apud* ALVES; NUNES FILHO, 2021, p. 668).

Podendo operar com a cisão de vocábulos, de maneira que insurja uma questão poético-filosófica relativa ao papel construtivo do silêncio na formação das palavras, conforme a própria Chauí comenta (em palestra já mencionada), sobre o poema “Alvo”:

Miro e disparo:

o alvo

o al

o a

centro exato dos círculos

concêntricos

branco do a

a branco

ponto

branco

atraindo todo o impacto

(Fixar o voo

da luz na

forma

firmar o canto

em preciso

silêncio

– confirmá-lo no centro  
do silêncio.)

Miro e disparo:

o a

o al

o alvo.

(FONTELA, 2015, p. 100).

Como a sugestão apontada por Marilena Chauí nos interessa, vale a pena pensar sobre os desdobramentos desse poema. Percebemos que o silêncio, incrustado entre as instâncias de “som” e “sentido”, não apenas se coloca como elemento formador (ainda que, aporeticamente, disruptivo da linguagem), bem como atua na construção dos versos, em que a desmontagem e respectiva remontagem das palavras assume protagonismo e aciona, por meio da fragmentação da forma sígnica, sua potência significativa. Inserido em um circuito metapoético, em que as palavras investigam a si mesmas e o poema funciona como tipo de “teoria” da linguagem da poesia, encontramos um sujeito lírico que se anuncia, ainda que elípticamente, por meio dos núcleos verbais “mirar” e “disparar”.

Tais ações iniciam a experiência do poema, centralizada na palavra “alvo”, que se desarticula até seu nível mais primário e elementar, a vogal “a”.

Interessante pensarmos como, de fato, essa letra única passa a ser, metonimicamente, o centro da palavra a ser explorada pelo caráter reflexivo do poema, uma vez que o “alvo” é o próprio “a” e sua elementaridade (que se expande potencialmente, seja pelo “alargamento” sonoro da vogal, como em um grito – de uma “vítima virtual” atingida pelo disparo, quem sabe –, seja por sua função básica na língua, afinal, em português, não há sílabas e, em consequência, palavras formadas sem vogais, afora determinados registros onomatopaicos). Sendo “a” o “alvo” a ser acertado pela ação também especulativa da subjetividade lírica, o “a” funciona como centro de toda existência material e reflexiva do poema, de forma que, pela maneira como sua composição se organiza (a partir das rearticulações da palavra “alvo”, símile de “centro” e materializada na vogal “a”), essa mesma vogal encarna também a imagem poética cardinal dos “círculos concêntricos”, isto é, o “a” é o centro dos círculos.

Estando a vogal particularizada, isolada de um plano semântico explícito, ela assume, à primeira vista, um espaço vazio, plasmado na forma de “ponto branco”. No entanto, no vazio subjaz como potência significativa, de atração “de todo o impacto” das ações de “miro e disparo”, que é também a maneira que o próprio poema, ao encorpar o sujeito lírico, encontra para investigar-se. O “vazio”, portanto, está prenhe de sentido, por meio da especulação que a linguagem empreende sobre si mesma, materializando sua voz no circuito aliterativo que compõe, por exemplo, a segunda estrofe, até que se chegue à centralidade formalizada pelos parênteses singularizadores da terceira e que confirmam a composição como espécie de poética encenadora de sua própria teoria: “(Fixar o voo/ da luz na/ forma/ firmar o canto/ em preciso/ silêncio”.

O poema não apenas incorpora dramas tradicionais da poesia, como a questão do voo metafóricamente vinculado ao fazer poético, como também reitera, na precisão dos vocábulos escolhidos (“luz” que remete à brancura; “preciso” que retoma mirar e disparar ou que manifesta a necessidade do silêncio para a instauração do discurso lírico), o que chamamos de “laboratório de escrita” ou ainda de *experimentum linguae* (OLIVEIRA, 2020)<sup>7</sup> poético oridiano, termo que adaptamos a partir de

---

7 O sintagma latino aparece de forma recorrente na obra de Agamben, especialmente no final dos anos 1980 e início dos 1990. De acordo com Oliveira (2020, p. 155): “*Experimentum linguae* é, por exemplo, o título do famoso prefácio que Agamben escreveu em 1989 para a

seu uso por Giorgio Agamben (2018, p. 7), especialmente na conferência *Experimentum linguae: l'expérience de la langue*, em que o filósofo afirma que:

[...] a experiência da língua [...] não é a experiência de tal ou tal proposição significante, de tal enunciado no interior da linguagem, mas experiência da linguagem mesma, do puro fato de que se fale, de que haja linguagem.

Apesar de aparentemente distante dos objetivos desta reflexão e devido ao fato de que o termo cunhado por Agamben se relacione, por assim dizer, a outros movimentos do pensar filosófico, tais como questões levantadas por Benjamin e Wittgenstein (sobretudo sobre o conceito de indizível presente no *experimentum linguae* elaborado pelo filósofo italiano), consideramos honesto manter a fonte de leitura da qual o adaptamos. Isso acontece porque a expressão latina, incorporada ao desenvolvimento argumentativo de Agamben, atua como dispositivo de aproximação entre poesia e filosofia, ao propiciar modos de entendimento do arcabouço formal dos discursos filosóficos e poéticos, a partir da noção do “poeta infortunado”. É interessante mencionar que esse autor parece compreender o “infortúnio” nos termos da representação de uma forma de falência – que respeita à ordem do indizível<sup>8</sup> – como questão visceral a ser trabalhada, para ele, tanto na retórica filosófica, quanto na poética.

---

edição francesa de seu livro *Infância e história*, publicado pela editora Payot. Além disso, o sintagma *experimentum linguae* já tinha aparecido no mesmo ano em dois outros textos de Agamben: em uma ‘Introdução’ para o livro *In cerca di frasi vere*, de Ingeborg Bachmann, datada de maio de 1989, e para a qual ele deu o título de ‘O silêncio das palavras’, e em uma resenha crítica do livro *Fictions philosophiques et science-fiction*, de Guy Lardreau, que foi publicada em novembro de 1989 no *Annuaire philosophique (1988-1989)*, da coleção *L'Ordre philosophique*, dirigida por François Wahl. A expressão latina aparece ainda no texto ‘Pardes, a escritura da potência’, publicado originalmente, em tradução francesa, em 1990, na *Revue Philosophique*, n. 2, e no capítulo 18 de *A comunidade que vem*, também de 1990”.

8 Na concepção de infância (que não se confunde com questão “etéria”), *experimentum linguae* por excelência, pensada por Agamben, à luz da leitura benjaminiana, em *Infância e história*, seria preciso erradicar o “indizível na linguagem”, como se o indizível fosse oposição ao dizível ou estivesse condicionado pelo “inefável”. De acordo com Agamben (2005, p. 11): “o conceito de infância é acessível somente a um pensamento que tenha efetuado aquela ‘puríssima eliminação do indizível na linguagem’ que Benjamin menciona em sua carta a Buber. A singularidade que a linguagem deve significar não é um inefável, mas é o supremamente dizível, a coisa da linguagem”. Ao nosso ver, no entanto, o indizível – tal como o entendemos a partir das leituras de Merleau-Ponty e de Marilena Chauí – não se opõe necessariamente ao visível e é também diferente de “não-visível” (ou correspondente a “outra realidade diferente do dizível”). Isso acontece porque o indizível

É exatamente esse o ponto em que queremos chegar com a adaptação do *experimentum linguae* que, a esta altura, não é mais propriamente “agambeniano”, mas “oridiano”, tanto encarnado em sua maneira de conceber e de criar um pensamento poético-filosófico, em que a linguagem poética experimenta também a si mesma, como lemos na anedota contada por Marilena Chauí, quanto radicado na própria vida da poeta, em suas experiências sensíveis. Ao entender a “falência da linguagem”, parte integrante da “‘difícil prova’ que devemos tentar para realizar nossa humanidade” (FONTELA, 1998, p. 13) (sobre a qual nos fala Orides), como parte importante do trabalho dos filósofos e dos poetas, a experiência de linguagem dos escritores, através da provocação da forma, exploraria um esquema de pensamento que refletisse ainda sobre os (des)limites da língua, de maneira que “limite” paradoxalmente fosse também princípio de abertura.

Por meio da existência da linguagem, em que o silêncio se faz constitutivo da palavra (ou encarna o indizível *da* e não *na* linguagem), como vislumbramos em “Alvo”, realiza-se também a potência do indizível que habita o dizível. O indizível seria espécie de “fundo escuro”, paradoxalmente transposto à forma do fonema “aberto” isolado “a” (que, sozinho, trata-se apenas de um som) anunciador da forma “cristalina da palavra” (“alvo”). Forro e trama do dizível, o indizível é manifestação da experiência poética que nos convida a encarnar a linguagem que é materialidade, entrelaçamento, assim, de dizível/indizível, do “tatear o escuro das palavras”, que se torce, expande e imbrica todos os sentidos (tanto os da mente, quanto os do corpo) em poesia:

Mãos tateiam  
palavras  
tecido  
de formas.

Tato no escuro das palavras  
mãos capturando o fato  
texto e textura: afinal  
matéria

(FONTELA, 2015, p. 37).

---

apresenta-se como dimensão do regime de dizibilidade. O indizível é, portanto, espécie de plano de fundo do dizível nascido exatamente do quiasma dizível/indizível, que não necessariamente responde a uma dialética de opostos, mas engendra o que Chauí (2002, p. 115) chama de “núcleos de sentido” em imbricação.

Encarnando, portanto, os impasses de sua própria instituição, a linguagem seria atravessada pelo “infortúnio” de experimentar a si mesma e a poesia, enquanto *logos* poético, em que o trabalho da poeta fosse efetivado como “operação de origem” (CHAUÍ, 2002, p. 190), seria diferente da filosofia por sua técnica, não por seu “escopo”, tal como Orides afirma em “Sobre poesia e filosofia – um depoimento”:

Arcaica como o verbo é a poesia, velha como o cântico. A poesia, como o mito, também pensa e interpreta o ser, só que não é pensamento puro, lúcido. Acolhe o irracional, o sonho, inventa e inaugura os campos do real, canta. Pode ser lúcida, se pode pensar – é um *logos* – mas não se restringe a isso. Não importa: poesia não é loucura nem ficção, mas sim um instrumento altamente válido para apreender o real – ou pelo menos meu ideal de poesia é isso. Depois é que surgem o esforço para a objetividade e a lucidez, a filosofia. Fruto da maturidade humana, emerge lentamente da poesia e do mito, e inda guarda as marcas de consciência, as pegadas vitais da intuição poética. Pois ninguém chegou a ser cem por cento lúcido e objetivo, nunca. Seria inumano, seria loucura e esterilidade. Bem, aí já temos uma diferença básica entre poesia e filosofia – a idade, a técnica, não o escopo. Pois a finalidade de entender o real é sempre a mesma, é “alta agonia” e “difícil prova” que devemos tentar para realizar nossa humanidade (FONTELA, 1998, p. 13).

Entendemos que a linguagem reivindicada por Orides Fontela é acontecimento que apresenta mundos, tanto em plano especular (aberto para a investigação do real e para a reflexão sobre a natureza do ato poético, no que respeita à sua disposição mimético-criativa, em que a imagem do espelho é reiterada, não raras vezes como elemento “vidente e visível” simultaneamente), quanto originária, em que o movimento de encontro da subjetividade lírica com o real (com o mundo e, portanto, com a alteridade) se torna sempre inauguração de um mundo poeticamente possível. Citamos alguns poemas em que a imagem do espelho comparece, a título de ilustração: “Poema II”, “Reflexo” e “Fluxo” (*Transposição*); “Tela”, “Escultura” e “Caleidoscópio” (*Helianto*); “Poema”, “Poemetos (II)” e “Espelho” (*Alba*); “O espelho”, “Lenda” e “Soneto à minha irmã” (*Rosácea*); “Kairós”, “Noturnos” e “Narciso (Jogos)” (*Teia*).

A relação que sua poesia mantém com a filosofia, como sabemos, não acontece apenas no plano temático, já que a poeta também a toma como matéria de sua escritura, como referência imediata de seus poemas. Isso também ocorre com outros seres e objetos do mundo, sejam apresentados como índices do real, sejam reapresentados simbolicamente, como no caso da figura dos “eternos, aéreos e livres” pássaros (e sua apreensão simbólica, em certa medida, já cristalizada na tradição da poesia ocidental),

muito recorrente na obra oridiana. Como escreve Orides, a “evanescente forma” do pássaro é imagem muito marcada em sua obra e se modula, isto é, atualiza-se enquanto figura poética em relação ao real imediato do mundo, a depender do contexto de enunciação lírica e do agenciamento simbólico que se pretende nos poemas. Como agentes de criação/destruição de mundos, de mobilização ou de afetação da subjetividade lírica, que muitas vezes atravessam o silêncio (outro signo continuamente transposto/transfigurado na poesia oridiana), explicitando o assombro/alumbramento de sua aparição, a imagem do pássaro se destaca nos poemas “Pouso” e “Diálogo” (*Transposição*); “Paraíso”, “Gênesis”, “Sete poemas do pássaro”, “Repouso” e “Elegia (II)” (*Helianto*); “Pouso (II)”, “Ciclo (II)” e “Ode (II)” (*Alba*); “Antigênesis”, “Coruja” e “O pássaro inesperado” (*Rosácea*); “Fala”, “Cartilha” e “Voo” (*Teia*), por exemplo. Destacamos que, quase sempre, à figura alada das aves, relaciona-se, não à toa, a imagem do sangue como índice de realidade (de sua violência ou vitalidade também) e de mobilização da subjetividade lírica, como acontece em “Cisne” (*Alba*) e “Coruja”.

Poessa perspectiva de atravessamento metafórico, o diálogo vário com a filosofia tanto pelos temas, quanto principalmente pelo “procedimento laboratorial” ao qual a linguagem poética é submetida (encarnando o “fazer filosófico” em sua própria experiência de e como linguagem), não separa a poeta da história, nem a aparta da contemporaneidade em que viveu. É lícito, portanto, indicarmos a importância de lermos seus livros sem abandonar a relação com o regime de historicidade em que foram produzidos, apesar de a discussão sobre o contexto histórico de vida e de criação poética ou sobre sua “vinculação geracional” não configurar uma questão a ser problematizada e aprofundada nesta reflexão. Não é possível abandonar a relação com a história, com o sujeito biográfico, já que tal distanciamento provocaria um hiato entre a poesia de Orides, no que respeita ao seu real imediato, seu cotidiano, entendido em um sentido mais comum, mas também de seu dia a dia de leituras (muitas relacionadas à filosofia, em especial, à de Heidegger e à de Merleau-Ponty), tão marcadas em seu projeto poético.

Ao abraçarmos a possibilidade de os poemas oridianos serem *experimenta linguae* poéticos, a discussão sobre a atuação da obra de Orides Fontela se abre e o vínculo com o fazer filosófico apresenta-se como uma de suas razões e encarnações. Essa chave de leitura propicia relações mais interessantes entre filosofia e poesia nos livros da poeta, uma vez

que podemos aproximar tais poemas, em termos de procedimento, ao pensamento mais ensaístico de Martin Heidegger (pensamos em textos como *A caminho da linguagem* [1959] e *Que é uma coisa?* [1962]). A obra de Orides concretiza a “verdade poética” ao, simultaneamente, fazer-se a si mesma, isto é, ao perscrutar sua “coisalidade”, ultrapassando a coisa em direção ao incondicionado que, segundo Heidegger (1987, p. 40), faz-nos questionar:

[...] acerca do palpável que nos rodeia e, com isto, afastamo-nos ainda e cada vez mais das coisas que nos estão próximas, como Tales, que via até às estrelas. Devemos ultrapassar as estrelas, ir além de todas as coisas, em direção ao que já-não-é-coisa, aí onde já não há mais coisas que deem um fundamento e um solo.<sup>9</sup>

Pensar na “coisalidade”, portanto, é, nos termos do fazer poético de Orides Fontela, partir de uma estratégia de aproximação com o mundo para, aos poucos, depurá-lo em uma miríade de imagens, já transpostas ao plano simbólico. O *experimentum linguae* poético oridiano, nesse sentido, afasta-se de uma “racionalidade quase matemática”, geralmente vinculada à escrita dos “poetas da objetividade” (no caso brasileiro, encarnados nas figuras de João Cabral de Melo Neto e na fase mais radical dos poetas concretos, por exemplo).

Quanto aos últimos, inclusive, é interessante pensarmos que, no que respeita à composição poemática, a poesia de Orides se difere porque justamente se desenvolve por meio de uma “poética fenomenológica” relacionada, em termos de estruturação de pensamento, à “coisalidade” heideggeriana acima mencionada; desse processo de pensar, mas também de sentir e de imaginar, que se aproxima das coisas e paulatinamente as

---

<sup>9</sup> O filósofo alemão apresenta a “coisalidade” a partir de uma pergunta, e isso nos interessa, porque, dentro do *experimentum linguae* poético de Orides, perguntar é especular e, em certo sentido, criar: “[...] Com a nossa questão ‘que é uma coisa?’, ultrapassamos não apenas as pedras isoladas e os tipos de pedra, as plantas isoladas e as espécies de plantas, os animais isolados e as espécies animais, os instrumentos de uso e de trabalho isolados. Ultrapassamos mesmo estes domínios do inanimado, do animado e do utilitário e queremos apenas saber: ‘que é uma coisa?’. Na medida em que questionamos deste modo procuramos aquilo que faz a coisa ser coisa, enquanto tal, não enquanto pedra ou madeira, aquilo que torna-coisa (*be-dingt*) a coisa. Não questionamos acerca de uma coisa de uma determinada espécie, mas acerca da coisalidade da coisa. Essa coisalidade que torna-coisa uma coisa já não pode ser coisa, quer dizer, um condicionado (*Bedingtes*). A coisalidade deve ser qualquer coisa de incondicionado: Com a questão ‘que é uma coisa?’, perguntamos pelo incondicionado (*Unbedingten*)” (HEIDEGGER, 1987, pp. 29-20).

reconstrói, a partir também da transposição metafórica, das figuras de pensamento. Conforme Haroldo de Campos (1957) escreve em “da fenomenologia da composição à matemática da composição”, a poesia concreta, em termos composicionais, tomaria sentido contrário, ao nosso ver, com relação ao fazer poético oridiano, haja vista que:

[...] a fenomenologia da composição [na poesia concreta] cederá a uma verdadeira matemática da composição [...]. A própria escolha de palavras não se fará mais como um descascamento paulatino da realidade, mas como um vetor-de-estrutura: daí o novo interesse pela palavra como um dado integral, a ser objetivamente considerado e utilizado em função dessa estrutura, interesse que sucede ao redescobrimto fenomenológico (por assim dizer) da realidade da palavra (CAMPOS, 2006, pp. 134-135).

Tal diferença de procedimento compositivo ocorre porque, ao se aproximar do mundo para reorganizá-lo, por meio do processo de simbolização, Orides Fontela demarca uma operação importante de seu *experimentum*, presente de forma assertiva ao longo de sua obra, como é o caso da coisa-signo-imagem “espelho”, de “Reflexos”. Nesse poema, o espelho (se tomado inicialmente como dado objetivo do real) enunciado no primeiro verso, ao especular “a pura/ vida/ já sem/ palavras”, indicada na segunda estrofe, mistura-se à pureza de uma existência silenciosa, ainda que exposta, da “vida viva” feita anunciação de si mesma (já que “ninguém” a vive no jogo de aparências do espelho). O próprio objeto reflexivo passa por um processo de transfiguração, já que insurge, na quarta estrofe, transposto, sob condição de impasse constitutivo, à condição de espelho-imagem, à essencialidade da transparência que capta o vazio (o não-ser de alguém... e de si) ao, simultaneamente, concretizar a imanência (a materialidade) da vida que escapa, na “reflexão” da palavra “ninguém”:

No espelho  
a vida

a pura  
vida  
já sem  
palavras.

A vida viva.

A vida  
quem?

A vida  
em branco  
espelho  
puro:

ninguém  
ninguém.  
(FONTELA, 2015, p. 213).

A estratégia de “depuração imagética” empreendida pelo *experimentum linguae* poético oridiano também se mostra em “Fluxo”, em que, à primeira vista, contempla-se uma fonte:

A gênese das águas  
*é secreta e infinita*  
entre as pedras se esconde  
de toda contemplação.  
A gênese das águas  
*é em si mesma.*

.....

O movimento das águas  
*é caminho inconsciente*  
mutação contínua  
nunca terminada.

*É caminho vital*  
de si mesma.

.....

O fim das águas  
*é dissolução e espelho*  
morte de todo o ritmo  
em contemplação viva.

Consciencialização  
de si mesma.  
(FONTELA, 2015, p. 85).

Aqui a imagem do espelho concentra a reversibilidade (já índice da limitação da visão do “eu” que se converte, contudo, em oportunidade para o pensar) presente no movimento das águas da fonte observada pela subjetividade lírica (apresentada esta de maneira muito tênue na última estrofe, não pela enunciação em primeira pessoa, mas por conceber, por assim dizer, uma síntese reflexiva que tanto a amalgama à figura que

espelha as coisas do mundo, quanto reflete, isto é, especula filosoficamente sobre essa relação com o mundo, sempre mediada via linguagem).

A poética oridiana, vinculada à realização metafórica, em que o jogo de espelhos é constante, rompe a barreira entre arte e pensamento (ou modo de dizer filosofia) para encarnar-se como *artepensamento* (ou modo de dizer poesia encarnada). Porém, o ato inaugural poético-filosófico concentra-se em uma insólita dimensão de violência, posto que na “Fala”:

Tudo  
será difícil de dizer:  
a palavra real  
nunca é suave.

Tudo será duro:  
luz impiedosa  
excessiva vivência  
consciência demais do ser.

Tudo será  
capaz de ferir. Será  
agressivamente real.  
Tão real que nos despedaça.

Não há piedade nos signos  
e nem no amor: o ser  
é excessivamente lúcido  
e a palavra é densa e nos fere.

(Toda palavra é crueldade.)  
(FONTELA, 2015, p. 47).

“Fala” forma a consciência de uma subjetividade lírica múltipla e encarna sua própria poética: “a palavra é densa e nos fere”. “Fala” faz-se também ponto de encontro, sempre doloroso, mas necessário, com o mundo, com outras subjetividades já acopladas pela voz que se coloca como espaço de habitação e de articulação de materialidades heterogêneas (“palavra real”, “luz impiedosa”, “excessiva vivência”, “signos”).

“Tudo será difícil de dizer” porque a experiência do “agressivamente real” passa de modo circunstancial (prestemos atenção aos advérbios relacionadas à agressividade do real e ao excessivo da luz, palavras-chave do poema) e justamente pelo entendimento da imbricação dos corpos heterogêneos da língua, como também do corpo de quem a profere, em sintonia que tanto os constrói, quanto os despedaça. “Tudo será difícil de dizer” porque a “fala”, entendida como linguagem cotidiana, torna homogêneas as diferenças do

próprio signo linguístico. Compreendida poeticamente, precisa realizar outras formas de conexão entre forma e conteúdo, o que significa dizer que a palavra poética passa necessariamente pela afecção corpórea “tão real que nos despedaça” para erigir-se como símbolo ativo, como metáfora viva formada nos interstícios de um sentir-pensar.

Talvez por isso, estar diante da luz (do ver as coisas, do saber das coisas), seja contínuo delírio do poeta (*já legião*) diante do mundo. Sendo da ordem de um delírio (regime de realidade que extrapola a racionalidade entendida em termos cartesianos), a postura de quem “fala” é essencialmente criativa, porque se engendra a partir de uma espécie de fissão (como a cosmogônica ou a nuclear), que é também o centro máximo da experiência, enquanto dimensão de existências múltiplas no indiviso paradoxalmente plural que é o mundo. Dito de outro modo, “falar” faz o sujeito lírico, em certa medida, também “ser-no-mundo”, instituindo-se por meio de sua experiência como “ponto máximo de proximidade e de distância, de inerência e diferenciação, de unidade e pluralidade em que o Mesmo [linguagem e “eu”] se faz Outro no interior de si mesmo” (CHAUÍ, 2002, p. 164).

Sendo a palavra densidade e ferida, é também espaço intervalar por cujas fendas a subjetividade sente e redefine o mundo, ao ser simultaneamente redefinida por essa experiência tanto libertadora, quanto traumática, afinal, “Toda palavra é crueldade”. Por se tratar de disposição poético-criativa, conforme já dissemos, a palavra é também capaz de se contradizer, recriando para si uma nova teoria poética, partilhada pela comunidade engendrada no seio de uma igualmente nova cena enunciativa, ainda que (ou devido a isto) empreendamos uma “luta” (aprendendo a atuar sob o signo da sobredeterminação, isto é, sabendo lidar com os campos dissonantes que compõem nossa intersubjetividade). É por essas vias que lemos a “Partilha”, de Orides:

Partilharemos somente  
o que em nós se  
continua:  
a singeleza  
a luta  
a esperança.

Partilharemos somente  
esta maior intensidade:  
absoluta palavra  
que nos pertence integralmente.

Partilharemos somente  
o pão unificado  
e a água sem face.  
(FONTELA, 2015, p. 290).

Nessa divisão (e também multiplicação), que se assemelha a um tipo singular de salvação messiânica (um tanto quanto herética), a “fala” densa e ferina, do poema anterior, cede espaço à intensidade da experiência, agora já quase mística, que o contato com o poético propõe. No entanto, subjaz ao compartilhamento da “singeleza”, da “luta” e da “esperança”, sintetizadas na materialidade do “pão unificado”, também possível metáfora para o engendrar do poema, do corpo que se articula por meio da voz que é também espécie de limiar de configuração do político. É assim que a palavra nos pertence integralmente em partilha, apesar de intensamente nos ferir, se mantivermos no nosso horizonte de leitura, a relação intratextual dos poemas.

A aporia que destaca a experiência lírica acontece visceral e violentamente, porque o poema é espaço fundamental de uma linguagem realizadora de sua própria partenogênese. Na obra oridiana, a metáfora encarna a violência em seu *experimentum linguae*, pois a poesia é campo privilegiado de experimentação e, paradoxalmente, dimensão simultânea de criação de corpos distintos, desvelamento insólito: é tanto capaz de extrair, ou melhor, de reinaugurar os seres e as coisas, apresentando-os como são e não como parecem, quanto “parece” encobri-los sobre um “véu”.

Tal linha de raciocínio conduz ao seguinte: os poemas de Orides não apenas encenam uma dinâmica lúdica (em certo sentido também agonal), que encarna o risco da luta em seu ritmo, em seus jogos de palavras, mas que manifesta também um movimento lúcido, em que ressoa a leitura dos fragmentos de Heráclito.<sup>10</sup> A própria poeta confirma que o lúdico e o lúcido fazem parte de sua lógica compositiva:

O poeta às vezes vai pela palavra, puxa palavra, às vezes sai pela assonância, mas acontece que tem racionalidade e assonância ao mesmo tempo. A poesia é um jogo com a própria linguagem. É a coisa lúdica. Talvez seja lúcida também, sei lá. Um jogo que dá um resultado, sei lá qual. [...] Afinal, arte é um jogo sério. No fundo é uma brincadeira, mas séria. Toda cultura parece ser uma brincadeira séria, não é? Ambas as coisas, que nem o tempo e a eternidade. Ao mesmo tempo a seriedade, a gravidade e a leveza. Porque é muita gravidade,

---

10 Cf. “fragmento 70” (ANAXIMANDRO, 1991, p. 77): “(Heráclito diz que as ideias dos homens são) jogos de criança”.

pelo amor de Deus. Gravidade, gravidez, chega. Peso, já tem muito na vida real (FONTELA *apud* RIAUDEL, 1998, p. 157).

Lúdica/lucidamente, ou na experiência consciente de um jogo empreendido pela linguagem poética esgarçada (porque sempre entre o especulativo e o inaugural), funda-se a experiência de uma subjetividade lírica tão múltipla quanto os elementos que a ajudam a se instituir, ela mesma, como campo de experimentação nas/das várias realidades e verdades poéticas que os poemas constroem, comportam e demarcam, em um *continuum* feito de linguagem. “Ludismo” será, portanto, palavra de ordem tanto para a criação de um corpo metapoético, quanto para a exposição de questões éticas e filosóficas expostas sob o signo do *experimentum linguae* poético oridiano, em que sujeito e mundo são intercambiáveis, ao manifestarem-se na realidade, encarnando a forma de uma multiplicidade de diferenças em imbricação:

Quebrar o brinquedo  
é mais divertido.

As peças são outros jogos  
construiremos outro segredo.  
Os cacos são outros reais  
antes ocultos pela forma  
e o jogo estraçalhado  
se multiplica ao infinito  
e é mais real que a integridade: mais lúcido.

Mundos frágeis adquiridos  
no despedaçamento de um só.  
E o saber do real múltiplo  
e o sabor dos reais possíveis  
e o livre jogo instituído  
contra a limitação das coisas  
contra a forma anterior do espelho.

E a vertigem das novas formas  
multiplicando a consciência  
e a consciência que se cria  
em jogos múltiplos e lúcidos  
até gerar-se totalmente:  
no exercício do jogo  
esgotando os níveis do ser.

Quebrar o brinquedo ainda  
é mais brincar.  
(FONTELA, 2015, p. 33).

A metáfora atua com a violência de um parto, dando à luz um pensamento original e originário que carrega material e semanticamente a força de uma aurora (da abertura de um ciclo, do dia que vem, da vida que floresce, do pensamento que surge, da jornada que se abre) viva e vivida através da existência como fenômeno máximo de contradição e de mútua e múltipla implicação entre os seres que simplesmente vivem e morrem, que permanecem e passam invariavelmente. Assim, insurge uma espécie de cíclica de inauguração e de repetição perpetrada pela imagem tanto duplicada quanto pluralizada da palavra-imagem “rosa”, como lemos no poema “Aurora”:

Rosa, rosas. A primeira cor.  
Rosas que os cavalos  
esmagam.  
(FONTELA, 2015, p. 221).

Nesse amanhecer de formas sensíveis, apresentado a partir de um ritmo entrecortado, tal como o corpo das flores pisoteadas, a temática da criação (cosmogônica e, talvez por isso, também poética) desponta a partir da grafia do nome das cores/flores, como no salto do singular ao plural, algo que nos sugere algum tipo de expansão, da própria palavra “rosa”, analogicamente relacionada à aurora e ao florescer do dia e da vida. A potência imagética do poema também se destaca na violenta e necessária agência criativa de uma vida encarnada: na relação estabelecida entre a ação do animal (espécie de “força bestial da natureza”) que esmaga as rosas (par “complementar”, ainda que por contraste, dos cavalos) e inaugura a origem da vida simbólica (vinculada ao nascer do dia) pelo seu contrário, isto é, por meio do assassinato (morte das rosas).

A violência metafórica aproxima extremos: a corpulência dos cavalos e a fragilidade das flores. O resultado criativo que desse encontro surge é vida sempre em movimento, sempre em ação, no seio da natureza: o surgimento de nova vida ou, ao menos, de novo dia para os sobreviventes da própria vida (posto que a ação dos cavalos – em possível leitura simbólica, relacionada ao intempestivo do desejo, de sua força de criação e de destruição concomitantes – é elemento regulador do “tempo” do poema, da transição da noite para o dia, período iluminado, que “dá a ver” formas de vida e que simbolicamente também corresponde à manifestação de vida, em contraposição à noite e, conseqüentemente, à morte, ainda que tais instâncias se contaminem, mostrando-se complementares). Tal “insurgência de vida” paradoxal, encharcada “no sangue das flores”,

que origina o nascer do novo dia, é dimensão possível para a existência da subjetividade lírica também “esmagada” pelo fascínio da visão que presencia. Isso acontece porque a sugestão delicada de sua existência delinea-se pela observação e respectiva “descrição” singularizada do acontecimento que acompanha, ao repropor novas formas de sentir e pensar o ciclo da natureza. “Aurora” reconfigura-se também como potência imagética e, materialmente, aproxima-se à forma do haicai, em que o sujeito observador da cena natural é anônimo e difuso, pois pode tanto referir-se à subjetividade lírica aberta ao fora de si, quanto ao próprio leitor interconectado à contemplação ativa (porque expressiva de uma perspectiva muito particular, que provoca a “ação do pensamento”) sugerida pelo poema. Esse anonimato, contudo, não se instaura na “Rosa”, catalisadora da violência do processo simbólico da “morte da flor”, anunciada pela ação da subjetividade lírica:

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 inverbal, viva?

(A ex-rosa, o crepúsculo  
o horizonte.)

Eu assassinei a palavra  
e tenho as mãos vivas em sangue.  
(FONTELA, 2015, p. 49).

“Rosa” tematiza e encarna o processo de construção metafórica, ao acompanhar de que maneira a palavra/ser/imagem “flor” se instala ao longo dos versos. Para tanto, o poema parece se valer de uma lógica compositiva de desdobramento metafórico, procedimento que poderíamos chamar de deiscência das imagens que se retroalimentam e se redefinem, concomitantemente. A partir da “rosa”, percebemos diferentes tipos de simbolizações, por assim dizer: tanto o signo “rosa”, quanto o ser “rosa” convergem para a exploração imagética do crepúsculo e do horizonte em que se dá a visão do sujeito lírico. O signo floresce e parte de sua matéria

mais específica (a palavra, o nome) para apresentar-se nas metáforas que amplificam não apenas o sentido do vocábulo, mas as imagens vislumbradas de forma mais ampla na paisagem do poema.

Aliada ao esgarçamento metafórico que se retroalimenta está a experiência sensível da subjetividade lírica. Os núcleos nominais (“rosa”, “flor”) se subdividem, originando, por meio do trânsito de significados entre os vocábulos (já transpostos metaforicamente), uma afluência de significantes conectados. As sensações da experimentação material da palavra/ser “flor” estão anunciadas desde a ação inaugural e violenta de “assassinar” o “nome”, o que significaria dizer que passar da experiência sensível ao simbólico seria uma violência (também por sua “simplificação”) com relação à força do ser (em plano de existência imanente) da flor que afeta e mobiliza o “eu”. Assassinar é de alguma maneira tentar, inutilmente, humanizar a flor (torná-la “ex-rosa”) que não comunica sua existência por meio da fala, de língua dotada de códigos, mas se apresenta no real como entidade sensível (“densidade inverbal”, “viva”), gerada na carne do mundo, espaço em que ambos os seres, inclusive o sujeito lírico, existem e interagem. As qualidades sensíveis da “FLOR”, que ganha corporeidade sígnica expandida no uso das maiúsculas, estabelecem-se desde a primeira estrofe e se confirma na última: não de maneira genérica, mas no plano tátil (nas “mãos vivas em sangue”) e visual (no vislumbre do “morrer do dia”, análogo também à sugestão da cor rubra da própria flor).

Ao materializar o processo de simbolização da “morte da flor”, transposta à imagem crepuscular, o poema constrói um pensamento baseado na afecção do sujeito lírico que ultrapassa a noção de “simplificação pelo símbolo”, mencionada no verso quatro, pois viver e conviver com o mundo é ato encaminhador ao “sublime estético” (como são as imagens da rosa e do crepúsculo), mas grave, que incute o germe de uma violação, de uma violência, portanto, inerente à própria relação de coexistência (e de encontro) dos seres do mundo. Talvez, por isso, a ação de manipular a flor, no plano material (seja tocando com as mãos, seja pronunciando seu nome, o que faria do objeto a palavra e da palavra o objeto, em certo sentido) seja também, desde já, espécie de sacrifício, de ritual violento, mas necessário para a reconfiguração da subjetividade, no que respeita a sua imbricação no mundo e a sua própria existência como ser de linguagem que é. Assim, a palavra poética também encarna quase que *ritualisticamente* a sua condição de força criativa e, concomitantemente, de precariedade constitutiva. Segundo Haquira Osakabe (2002, p. 102), ao

comentar o poema: “a linguagem poética extrapola em muito a visão da linguagem como representação de algo que a antecede [...] é criadora de si mesma e a si mesma se consome porque, ao dizer-se, ela esvai-se na sua própria vitalidade”.

Transposta ao estatuto metafórico, a existência do “eu” e da flor amalgamam-se à lógica estrófica do poema. Isso ocorre na medida em que, em cada estrofe, demarca-se de formas diferentes a presença da subjetividade lírica e sua relação com o mundo, particularizado na imagem da flor (seja por sua enunciação e pela experiência sensível travada com a “rosa”, nas 1ª e 4ª estrofes, seja por sua capacidade reflexiva, que questiona a natureza da linguagem e, simultaneamente, cria imagens poéticas, como vemos nas 2ª e 3ª estrofes, respectivamente).

Se extrapolarmos nossa leitura, seria possível observar uma espécie de subtexto de Cecília Meireles (2001, p. 524), pensando-se especialmente nas duas últimas estrofes de “4º motivo da rosa”, do livro *Mar absoluto e outros poemas*, de 1945:

Eu deixo aroma até nos meus espinhos,  
ao longe, o vento vai falando de mim.

E por perder-me é que vão me lembrando,  
por desfolhar-me é que não tenho fim.

Apesar de haver diferenças básicas de estilo, de consequências do desenvolvimento do tema e de plano enunciativo (já que nesse poema quem fala é a própria rosa), para dizer o mínimo, em ambas composições, a voz poética é estatuto formador e informador de uma experiência sensível do/no mundo (que envolve a “morte da flor”).

Isso significa dizer que nos dois poemas há um ímpeto de transposição metafórica associada à mesma imagem (a flor), que tanto se refere a um expediente clássico comum da lírica (não raras vezes sendo elemento metafórico para o próprio “florescimento do canto poético”), quanto, por meio da experiência sensível, já transposta ao símbolo, encarna a existência como realidade em que vida e morte (relacionadas também, em certa medida, à eternidade e ao perecimento) confluem, mas, sobretudo, designam o processo de uma transformação. Ou ainda, nos termos lírico-objetivos de Orides Fontela, de *transposição contínua* que, ao operar com a metáfora como “fórmula de pensamento”, não deixa de reatualizar a experiência sensível da subjetividade lírica, expondo uma lógica poético-filosófica centrada na vida (na morte também, seu duplo)

como acontecimento a ser reiterado, inclusive intratextualmente, como lemos em “Rosa (II)”:

Doce perfume des  
falecente, rosa  
mais-que-perfeita: solta  
em voo  
puro.

Doces pétalas vivas  
(FONTELA, 2015, p. 201).

É por tais vias que o *experimentum linguae* poético oridiano seduz(-se) com a sua experiência-limite e abraça fraternamente o perigo, encarando-o, também como fonte de contradição, já que ameaça ou atribulação podem converter-se em redenção, em verdade e matéria poética, justa e exatamente no momento da passagem ao poético, conforme destaca Benedito Nunes, ao comentar a filosofia de Heidegger:

Na essência mesma do perigo “abriga-se a possibilidade de uma viragem em que o esquecimento da essência do ser tome uma tal inclinação que com essa viragem a verdade da essência do ser reingresse [...] no ente”. Esse reingresso possível corresponderia ao momento da conversão do homem a si mesmo – ao seu Dasein –, e do pensamento à verdade do ser, dentro de um só processo de superação da Metafísica. Do mesmo *arrazoamento* surgiria o seu inverso: a *téchne*, no sentido de *poíesis*, que produz e “faz aparecer a coisa presente [...]”. Estaríamos retornando à *physis*, na passagem do filosófico para o poético [...] (NUNES, 1986, p. 229).

A própria poeta reflete sobre seu processo criativo, ou sobre o que estamos chamando de *experimentum linguae* poético, ao comentar um trabalho de Mira Schendel,<sup>11</sup> em entrevista concedida a Michel Riaudel. O depoimento de Orides é interessante para pensarmos a relação de sua poesia com a realidade imediata (incluindo-se a leitura filosófica em seu cotidiano) e sobre como ela entende a palavra poética (a “difícil prova” que a metáfora carrega em suas entranhas), marcada por um ímpeto de transcendência que configura a “hybris” dos poetas:

---

<sup>11</sup> Essa obra pictórica, de 1964, é constituída por uma imagem circular, atravessada diagonalmente por um traço, que termina entre a circunferência e o fora do círculo como uma espécie de rascunho rabiscado, que acompanha a forma de toda a composição. A obra em questão ilustra a primeira página do volume *Trevo* (da “Coleção Claro Enigma”, que reúne, em 1988, os quatro primeiros livros da poeta).

[...] eu gosto da Mira Schendel. Eu vi os trabalhos dela na última Bienal, a de 1994. Caramba! Aquela mulher queria exprimir ideias realmente místicas e transcendentales. Com objetos materiais. Isso é muito mais louco do que tento fazer em poesia. Porque a poesia já está bem mais perto, já está com a palavra. Mas pegar objetos materiais para tentar o que ela tenta, é incrível. Eu gosto dela. Mas o projeto dela é muito mais louco do que o meu. Muito mais impossível, muito mais difícil. [...] Partir com coisas, objetos, para uma ideia transcendente é muito mais difícil do que partir de palavra, que já é símbolo. Já está mais dúctil para mexer. É como uma vez, eu vi numa exposição de arquitetura, um cara fez uma reprodução do arco-íris em pedra. Em pedra preta, ainda por cima. Eu fiquei: “hem?”. Um arco-íris de pedra, parecia um... (*Risos*) (FONTELA *apud* RIAUDEL, 1998, pp. 164-165).

Pensando sobre o caráter simbólico “mais dúctil” da palavra, no que respeita à passagem às ideias, relembremos rapidamente os poemas “Reflexos” e “Fluxo”, lidos anteriormente. A imagem do espelho ganha destaque, devido, talvez, à potência metafórica. A condição do jogo da linguagem transfigura o próprio objeto espelho (sua imagem refletidora e refletida) em espelhos-imagem. Dito de outro modo, por meio de seu *experimentum linguae*, a poesia oridiana empreende uma genuína passagem ao simbólico (ou, conforme a reflexão de Benedito Nunes, ao poético). A própria poeta tem consciência disso ao relatar:

Eu falo num espelho, eu tinha um espelho desse tipo mesmo, redondo, eu gosto de espelhos assim. O espelho existia. Quando eu falo do leque, eu tinha um leque. Um leque preto, japonês, com desenhos dourados. Às vezes o objeto existiu. Eu passei para o simbólico (FONTELA *apud* RIAUDEL, 1998, p. 162).

Com isso, a essencialidade e a imanência dos objetos/metáforas se entrecruzam em uma dinâmica que não exclui dados subjetivos e objetivos, constitutivos de um pensamento que, também ao sentir, entrelaça-os. Orides Fontela nos apresenta outras formas de aproximação com o real, ao specular a sua materialidade, trabalhando concomitantemente com a metáfora. A partir da realidade, de sua “coisalidade”, reflete sobre como a relação imediata com o mundo afeta e transforma a subjetividade lírica que, em movimento análogo, redimensiona simbolicamente a própria realidade, ao paradoxalmente fazê-la sua própria carne, tal como observamos na concreção imagética de “Coruja”:

Voo onde ninguém mais – vivo em luz  
mínima  
ouço o mínimo arfar – farejo o  
sangue

e capturo  
a presa  
em pleno escuro.  
(FONTELA, 2015, p. 224).

De qualquer maneira, subjaz, ao plano especulativo de experimentação poética, a instituição de uma autenticidade, sempre vinculada à existência de sujeito e de obra, entrelaçados justamente pela “linguagem que fala genuinamente” (HEIDEGGER, 2003, p. 12), ao fazer-se mediação de um estar-no-mundo como (po)ética existencial, uma vez que, de acordo com a própria Orídes: “Qualquer poeta sabe que poesia é o uso autêntico da língua, que é a própria língua se manifestando em seu ser mais profundo, que seria sacrilégio e besteira desvirtuar as palavras” (FONTELA, 1997, p. 118), ou ainda, de forma mais contundente, no excerto a seguir:

Poemas só belos não são grandes, tem que se considerar o lado ético também. Poesia é arte – talvez a mais antiga da humanidade – e arte implica um impulso essencial para o mais alto, talvez para o ultra-humano. Concedo: é visão pessoal, é crença, mas isto também não é teoria científica, é papo.

E disse: impulso para o grande. Poucos alcançaram tal meta, eu muito menos, mas o impulso é que é essencial, é marca de autenticidade, de verdade poética. É, digamos, a “hybris” de poeta, mas é uma atitude necessária.

Agora, pior: caí numa visão de poesia “pura”, “elevada”, “elitista”? Não mesmo, pois tudo isto não tem nada a ver com o *assunto* poesia, nem se ela é culta ou não.

Tem, aí, a ver com a poesia ser poesia, mesmo. Num sentido que, se é *sentido* por nós, jamais foi realmente decifrado (FONTELA, 1997, p. 122).

Ao lermos esse depoimento, que concentra uma concepção poética particular (ou o que a poeta compreende como poesia), vinculada à noção de verdade, autenticidade, essencialidade e sublime, percebemos o seguinte: o que parece estar em jogo, nessa poética, é a tentativa de construção de um pensamento e de um sensível no/do exercício escritural. Daí adviria o jorrar de uma existência cravada nos e pelos dentes do real, que redimensionaria formas de ser e de estar da subjetividade lírica, destinada ao sentir e ao sangrar na carne do poema, enunciando-se como instância provisória e parcelar de uma voz que ecoa nos fragmentos do mundo. O poema, também entendido como *lócus* imanente de seres e coisas apresentados liricamente, não deixaria de expor as aporias de nossa própria existência, ao abrir-se como espaço de encontro entre sujeito e texto, entre sujeito e mundo, em uma dinâmica compositiva em quiasma.

Isso acontece porque o *experimentum linguae* oridiano desenvolve-se no através de uma poética fenomenológica, cujos fenômenos não são completamente assinalados nem como apenas face da natureza, nem como somente face da consciência, posto que tais esferas estão sempre em imbricação. Dessa maneira, o experimento de linguagem incorpora-se no jogo lúdico/lúcido da palavra poética irruptivo-criativa (como produção de bloqueio e, concomitantemente, de abertura entre as dimensões mundo/consciência – também de linguagem), algo que verificamos, por exemplo, no depoimento sobre Mira Schendel.

---

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história. Destruição e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- AGAMBEN, Giorgio. *Experimentum linguae: l'expérience de la langue*. Trad. Cláudio Oliveira. Rio de Janeiro: Circuito, 2018, p. 7.
- ALVES, Nathaly Felipe Ferreira; NUNES FILHO, Wanderley Corino. Vozesfragmentos de Orides Fontela: conversa com Paulo Henriques Britto. *Opiniões* [USP], São Paulo, n. 18, 2021, p. 30.
- ANAXIMANDRO. *Os pensadores originários: Anaximandro, Parmênides, Heráclito*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski. Petrópolis: Vozes, 1991.
- ARISTÓTELES. *Obras*. Madri: Aguilar, 1974.
- ARRIGUCCI JR., Davi. Na trama dos fios, tessituras poéticas. *Jandira: Revista de Literatura*, Juiz de Fora, n. 2. out. 2005, pp. 113-123.
- CAMPOS, Haroldo de. Da fenomenologia da composição à matemática da composição". In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia: Ateliê Editorial, 2006, pp. 133-136.
- CANDIDO, Antonio. Prefácio. In: FONTELA, Orides. *Alba*. São Paulo: Roswitha Kempf, 1983, pp. 3-7.
- CANDIDO, Antonio. [Orelha do livro]. In: FONTELA, Orides. *Trevo*. São Paulo: Duas Cidades [Claro Enigma], 1988.
- CHAUÍ, Marilena. *Experiência do pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 115.
- CHAUÍ, Marilena. Poesia e filosofia [conferência]. Colóquio Orides Fontela: 50 anos de *Transposição*. São Paulo, FFLCH-USP, 17 e 18 out., 2019.

- FONTELA, Orides. Uma – despreziosa – minipoética. *Cultura Vozes*, Rio de Janeiro, ano 91, n. 1, 1997, pp. 118-125.
- FONTELA, Orides. Sobre poesia e filosofia – um depoimento. In: PUCHEU, Alberto (Org.). *Poesia (e) filosofia*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1998, pp. 13-16.
- FONTELA, Orides. *Poesia reunida* [1969-1996]. Org. Augusto Massi. Rio de Janeiro: Cosac Naify/7 Letras, 2006. FONTELA, Orides. *Poesia completa*. Org. Luís Dolhnikoff. São Paulo: Hedra, 2015.
- HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem* [1959]. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.
- HEIDEGGER, Martin. *Que é uma coisa?* Trad. Carlos Morujão. Lisboa: Edições 70, 1987[1962].
- LOPES, Marcos Aparecido. O canto e o silêncio na poética de Orides Fontela. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 12, jul./dez. 2008, pp. 115-128.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valerio Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005[1790].
- KANT, Immanuel. *Crítica da razão prática*. Trad. Antônio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2006[1788].
- MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- NUNES, Benedito. *Passagem para o poético*. São Paulo: Ática, 1986.
- NUNES, Benedito. A recente poesia brasileira. Expressão e forma. *Revista Novos Estudos – Cebrap*, n. 31, out. 1991.
- OLIVEIRA, Cláudio. A poesia e a filosofia face ao indizível: do *experimentum linguae* em Giorgio Agamben. *FronteiraZ*, São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo [PUC – SP], n. 24, jul. 2020.
- OSAKABE, Haquira. O corpo da poesia. Notas para uma fenomenologia da poesia, segundo Orides Fontela. *Remate de Males*, Campinas, n. 22, 2002, pp. 97-109.
- RIAUDEL, Michel. Entretien avec Orides Fontela. In: QUINT, Anne-Marie (Org.). *Le Conte et la ville: études de littérature portugaise et brésilienne*. N. 5. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998, pp. 147-177.
- VILLAÇA, Alcides. Símbolo e acontecimento na poesia de Orides. *Revista Novos Estudos – Cebrap*, São Paulo, v. 29, n. 85, set./out. 2015[1992], pp. 295-312.

Recebido: 14/7/2022

Aceito: 23/4/2023

Publicado: 24/7/2023