

As formas de evocar o silêncio na poesia de Orides Fontela

*Ways of evoking silence
in the poetry of Orides Fontela*

Fernanda Sampaio Gomes dos Santos
Universidade de São Paulo (USP)
fernanda.sampaio.santos@usp.br
<https://orcid.org/0000-0002-8340-0995>

RESUMO

O presente artigo analisa a presença do silêncio enquanto categoria ética e estética na obra poética de Orides Fontela, traçando relações com as crises e rupturas do final do século XX. Para isso, o artigo parte do conceito de “grau zero” da escrita, proposto por Roland Barthes, e da ideia de silêncio como resistência, desenvolvida por Susan Sontag, com o intuito de compreender a poética de Orides como uma recusa ao discurso vazio e à comunicação superficial. Com isso, a poesia de Orides é lida como um exercício de escuta do indizível e como uma forma de articular o ser com a ausência, o dizer com o calar, criando uma poética da lacuna e da sugestão, onde o sentido se faz na tensão entre palavra e silêncio.

Palavras-chave: Orides Fontela; poesia e filosofia; poesia contemporânea.

ABSTRACT

This article analyzes the presence of silence as an ethical and aesthetic category in the poetic work of Orides Fontela, tracing relations with the crises and ruptures of the late 20th century. To this end, the article starts from the concept of “writing degree zero”, proposed by Roland Barthes, and the idea of silence as resistance, developed by Susan Sontag, with the aim of understanding Orides’ poetics as a refusal of empty discourse and superficial communication. Thus, Orides’ poetry is read as an exercise in listening to the unspeakable and as a way of articulating being with absence, speaking with silence, creating a poetics of gap and suggestion, where meaning is made in the tension between word and silence.

Keywords: Orides Fontela; poetry and philosophy; contemporary poetry.

O ATO POÉTICO COMO UMA IMERSÃO NO SILÊNCIO

Há um quadro do pintor alemão Anselm Kiefer chamado *Eis und Blut* (1971). Nele, o pintor cria uma representação da sua própria imagem solitária, portando um uniforme militar e estendendo um dos braços em uma saudação nazista. A presença invisível do observador, para quem a figura do pintor olha e emite o sinal com a mão, ocupa um espaço distante e muito mais elevado. Os demais elementos visíveis no quadro são apenas rastros: o campo congelado está coberto de sangue, mas os corpos dos mortos já não estão mais lá. A presença do sangue derramado faz com que a ausência dos mortos não seja completa, mas a dissolução de seus corpos torna o trabalho com a memória coletiva muito mais difícil. No quadro, o artista foi o único que resistiu diante do horror. Com ele, estão o campo coberto de neve e os galhos secos das árvores como testemunhas impassíveis e silenciosas da tragédia. O quadro, no contexto do pós-guerra, compõe um réquiem ou um lamento por um mundo devastado.

Um mundo habitado, sobretudo, por rastros ou vestígios do que outrora existiu encaminha a arte para um ponto de inflexão da existência. O momento anunciado como o esgotamento das vanguardas experimentais, entre o fim da década de 1960 e o começo da década de 1980, foi marcado por um profundo sentimento de esvaziamento político. Em “O *tombeau* das vanguardas”, Marcos Siscar conduz uma reflexão acerca das vanguardas artísticas e a sua evolução, especialmente no contexto da literatura, abordando o esgotamento dos movimentos vanguardistas e o impacto disso para as expressões artísticas posteriores, provenientes de um período pós-utópico. De acordo com ele, as vanguardas enfrentaram um processo de transição, onde foram gradualmente isentadas de sua força subversiva original e deram lugar a outras formas de arte — isso é, o *tombeau* das vanguardas propiciou o momento em que elas passaram a estar integradas na cultura dominante, cristalizadas sob a forma de um monumento. Em suas palavras, “estamos envolvidos com as vanguardas muito mais do que conseguimos admitir” (Siscar, 2014, p. 433).

Na literatura, um dos aspectos da vanguarda que permaneceu foi o espírito de *substituição* da história, ainda que encoberto. No campo coletivo, portanto, cresceu o debate acerca da crise e da função da arte. No âmbito da poesia, a questão da transposição da matéria do poema para o mundo dos seres e das coisas colaborou para criar um estado

generalizado de angústia pela percepção da impossibilidade da arte *vir a ser* adequada ou efetiva — no limite, suscitando a reflexão a respeito da finalidade da poesia. Diante da dificuldade de equacionar o ato poético com o ato político, a crítica especializada muitas vezes proclamou que o gênero lírico estaria prestes a se encaminhar para o seu fim.

Susan Sontag, em seu ensaio chamado “A estética do silêncio”, observou que a mudança do entendimento da expressão artística implicou em um apelo tácito para a abolição da arte ou para a elaboração de uma espécie de *antiarte*. Nesse sentido, em um gesto antitético, muitos artistas fizeram a escolha de explorar o silêncio enquanto forma, definindo o fazer artístico como um caminho privilegiado para atingi-lo. Por fim, Sontag afirma, retomando o pensamento de Mallarmé, que a poesia é capaz de criar silêncio ao redor das coisas (Sontag, 1987, p. 11-40).

Há, de todo modo, a proposição de uma dicotomia no âmbito da linguagem literária instaurada entre a fala e o silêncio; entre o que pode ser verbalizado cotidianamente e o que não é capaz de encontrar uma representação estética palpável no mundo exterior. No caso das vanguardas artísticas, reside também a dolorosa lembrança dos regimes políticos autoritários, ainda recentes na ocasião, em que a censura e o cerceamento político criavam um cenário onde muitas coisas não poderiam ser transformadas simbolicamente em palavras — atmosfera que, conseqüentemente, perdurou durante a o período pós-vanguarda. Em suas considerações a respeito da poética de Mallarmé, o crítico alemão Hugo Friedrich refletiu a respeito da transferência de um objeto concreto ao estado de mais profunda ausência dentro da estrutura da lírica moderna. Há, de acordo com ele, a desrealização como fruto de uma incoerência ontologicamente compreendida entre realidade e linguagem (Friedrich, 1978, p. 123).

Os recursos poéticos mobilizados pela poeta brasileira Orides Fontela são construídos a partir de uma fixação com o nada, ou, melhor dizendo, da atenção ao espaço vazio, ainda que a poeta rejeite a concepção de que o silêncio seria um traço fundamental na estrutura de sua obra: “quero deixar claro que, em todos os meus livros, o nada jamais me interessou, e como poderia interessar a quem quer que seja? O problema sempre foi o ser, a forma, a palavra. O silêncio só entra devido ao impasse inevitável” (Fontela, 1991, p. 259). Por outro lado, a postura adotada pela poeta é bastante digna se pensarmos que a ausência total de estilo traria a derrota da literatura, de acordo com as considerações propostos por Roland Barthes em seu ensaio “A escritura do silêncio”:

Nesse mesmo esforço de libertação da linguagem literária, eis outra solução: criar uma escritura branca, liberta de qualquer servidão a uma ordem fixada da linguagem. [...] a escritura se reduz então a uma espécie de modo negativo no qual os caracteres sociais ou míticos de uma linguagem são abolidos em benefício de um estado neutro e inerte da forma; o pensamento conserva assim toda a sua responsabilidade, sem revestir-se de engajamento acessório da forma numa História que não lhe pertence (Barthes, 1971, p. 160-161).

Desse modo, para Barthes o escritor “torna-se epígono de sua criação primitiva”, não permitindo que o trabalho com a linguagem ceda a nenhum tipo de ideologia dominante (Barthes, 1971, p. 160). Orides Fontela nasceu no estado de São Paulo, em 1940, vindo a falecer em 1998 após um período de internação em um hospital psiquiátrico. Passou boa parte da vida em um pequeno município, São João da Boa Vista, onde publicava seus textos no jornal local. No começo de 1970, durante o Ato Institucional n. 5, responsável por aprofundar a repressão da ditadura militar no Brasil, Orides foi aluna do curso de Filosofia na Universidade de São Paulo. Além das dificuldades financeiras, a poeta enfrentou períodos de angústia e crise existencial, o que a conduziu a diversas tentativas de suicídio. Apesar das circunstâncias que envolveram a sua vida, Orides deixou textos que, nas palavras de Antonio Candido, “não são apenas construção de poesia, mas também questionamento do fazer poético” (Candido, 1983, p. 3).

Nesses termos, pensar a linguagem seria pensar a impossibilidade da fixação de uma *língua comum*, ou seja, a linguagem como um elemento de mediação da alteridade. Entretanto, ainda na esteira de Barthes (1971), a linguagem pode ser pensada como um ato incômodo e indomável, conforme propõe a leitura do poema “Fala”, presente no livro *Transposição* (1969):

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).

Os vocábulos “tudo”, “é”, “será”, “palavra” e “real” são repetidos três vezes ao longo do poema, propondo um núcleo de significados que coloca a palavra como uma instância totalizadora da realidade. No plano discursivo, os termos “fala” e “palavra” formam uma antinomia fundamental para a construção do poema. A palavra, nesse poema, apresenta a sua face degradada, evocando afetos que possuem uma ação destrutiva — atributo reiterado pelos verbos “ferir”, “fere” e “despedaça”, únicas ações prescritas pelo poema.

No título do poema, a ordem dada pelo imperativo “fala” não está prevista na conclusão: a construção dos versos em *enjambement* e a escolha lexical não apontam para a linguagem coloquial. Além disso, o título impõe a necessidade de que exista ao menos uma voz central no poema. No entanto, o sujeito lírico não exprime as suas marcas de enunciação, saindo do poema “como quem lava as mãos”, como escreveu João Cabral de Melo Neto¹.

De certo modo, a impessoalidade que marca o tom da locução no poema aponta para uma recusa dos processos de participação ou engajamento, caracterizando um tom ascético. A razão da recusa reside na confirmação de que a crueldade é uma condição essencial da palavra, matéria da poesia.

A violência que reside no poema, portanto, não está embutida somente no âmbito da formalização estética. A degradação das palavras que não chegam a formalizar uma “língua comum” representa, também, a degradação da cultura. Se, conforme afirma o poema, a palavra é capaz de ferir e, mais do que isso, despedaçar os seres entrelaçados por ela, o que está de fato se extinguindo é a possibilidade de escuta, compreensão e reconhecimento da fala do outro.

Dessa forma, o outro é barbarizado, visto como um falante de uma língua estranha

¹ No poema “Psicologia da composição” (1947), João Cabral de Melo Neto escreveu: “Saio do meu poema/como quem lava as mãos”.

e que não pode ser reconhecida. Por sorte, o sujeito poético forjado pela poeta permite que a sua fala seja recolhida por todos os outros, pois o estranhamento encontra a sua expressão ideal por meio do espelhamento, conforme os axiomas do poema “Iniciação” não permitem esquecer: “Se vens a uma terra estranha, curva-te [...] és infinitamente mais estranho” (Fontela, 2015, p. 222).

Por outro lado, torna-se necessário indagar quem possui o domínio da palavra no cotidiano apresentado pelo mundo empírico. A biografia de Orides Fontela aponta para o fato de que ela foi uma poeta que produziu nas margens, constituindo a sua obra dentro dessa relação de alteridade, o que a fez questionar de maneira cada vez mais intensa o alcance conceitual do seu próprio projeto literário. O poeta pode falar, mas o seu poema será verdadeiramente compreendido? Encontrar por meio da poesia um lugar de escuta é a luta mais vã que foi travada ao longo da carreira de Orides — sendo esse o princípio da escrita da poeta em questão. Portanto, ao lançar luz aos afetos negativos que circundam a composição da linguagem, “Fala” sintetiza uma espécie de denúncia. Ao relacionar a sua produção poética com a experiência do silêncio, a busca de Orides é por uma expressão que contemple o que não foi dito, ou o que ficou por dizer, silenciando tudo o que será “capaz de ferir” por meio de uma postura ética.

O livro *Teia* (1996) traz um outro poema cujo título novamente é também “Fala”. No poema, o sujeito lírico realiza um movimento diferente do anterior: há a construção de um *locus* por meio do qual o processo de enunciação ocorre em primeira pessoa, chamando a atenção para um unidade presente no sujeito lírico:

Falo de agrestes
pássaros de sóis
que não se apagam
de inamovíveis
pedras

de sangue
vivo de estrelas
que não cessam.

Falo do que impede
o sono (Fontela, 2015, p. 308).

A adesão do sujeito lírico ao poema coloca em evidência a intenção de realizar uma denúncia. Dessa vez, o caráter da denúncia que está em jogo não é abstrato, apesar do poema manter uma certa proximidade com alguns aspectos do surrealismo literário: o

sujeito lírico faz referências aos “agrestes/pássaros”, “sóis/que não se apagam” e “inamovíveis/pedras/de sangue/vivo de estrelas”. No entanto, a disposição espacial dos versos aponta para a distância existente entre todos os elementos elencados pelo poema. Os pássaros, os sóis, as pedras e as estrelas estão em planos distintos, isolados, de modo que não há confluência entre as suas existências. No entanto, ao serem convertidos em imagem poética, o espaço do poema concede uma *transposição* entre todos esses elementos. No texto “Símbolo e acontecimento na poesia de Orides”, o professor e crítico literário Alcides Villaça destaca a fusão entre a proximidade e a distância como um processo constantemente buscado durante a incursão poética traçada pela autora:

Acentua-se a presença/ausência do "real", a distância mas também a proximidade do sujeito: sempre a perspectiva fundante do *eu* que acontece em meio a acontecimentos [...] Nessas sucessivas localizações líricas, não seria difícil aproximar a qualidade da distância avizinhada (entre o sujeito e o real) da qualidade do silêncio expressivo que tantas vezes se põe entre as palavras (Villaça, 2015, p. 298).

A respeito desses quatro símbolos, é importante destacar a recorrência de todos eles no decorrer da obra poética de Orides Fontela, considerando que os quatro não foram meramente retirados de uma tradição poética, mas se tornam inteligíveis ao leitor a partir das relações ontológicas que foram traçadas no interior da obra da autora. Tendo como comparação o que Hugo Friedrich relatou observar no interior da obra poética de Mallarmé (Friedrich, 1978, p. 97), a criação poética de Orides não é proveniente do mundo empírico, mas parte do que é ontologicamente universal ao mundo empírico. Nesse sentido, o poema opera captando relações recônditas.

O sujeito lírico, ao romper o silêncio, cai em um estado profundo de angústia. A degradação contínua desse conjunto de elementos “impede o sono” do sujeito, porém o fato é indiferente para os elementos listados por ele: todos eles prosseguem alheios ao *continuum* histórico e não possuem a percepção do que acontece em paralelo ao seu modo de estar no mundo. Eles também não são capazes de escutar a fala do sujeito lírico, que é constituído como um ser vidente, sendo o único que é capaz de captar as diferentes experiências em sua totalidade. Sem a escuta mútua, o sujeito lírico não encontra respostas para a *aporia* que move o poema.

A anunciação da incapacidade de uma escuta efetiva retoma o ponto inicial acerca do uso do silêncio para tornar a linguagem incomoda, caminho proposto por “Esfinge”,

poema do livro *Rosácea* (1986): “Não há perguntas. Selvagem/o silêncio cresce, difícil” (Fontela, 2015, p. 380).

Ao ser feito de maneira sugestiva, o enigma da Esfinge a ser decifrado pelo leitor aponta para a infinita potencialidade que move os usos da linguagem. Nesse caso, o silêncio não aparece como um gesto de desistência, mas como uma forma de resistência. Em “Será que a arte resiste a alguma coisa?”, Jacques Rancière retoma uma questão apresentada por uma escultura grega conhecida como Juno Ludovisi. De acordo com Schiller, a deusa está fechada em si mesma, liberta de tarefas, finalidades ou qualquer outro propósito. Desse modo, a estátua adquire um aspecto de resistência diante das experiências visuais sensíveis. Rancière, por sua vez, enxerga na mudez da estátua e na sua ausência de vontade de comunicar algo à humanidade a disponibilidade para uma escuta atenta às necessidades que virão com os povos futuros. Da mesma forma, está disposta a Esfinge que interrompeu o fluxo dos seus enigmas: a palavra surge para contaminar o poema com o silêncio. A Esfinge, enquanto figura que remete à antiguidade clássica, deixou de se interessar pelos assuntos comuns à humanidade.

O RASTRO DA MEMÓRIA: A LEMBRANÇA DOS ESPAÇOS MÍNIMOS

Em “O rastro e a cicatriz: metáforas da memória”, Jeanne Marie Gagnebin aproxima os conceitos de *rastro* e *escrita*, chamando atenção para o fato de que a escrita foi durante muito tempo uma maneira privilegiada pela qual os seres humanos puderam deixar rastros de si mesmos através de palimpsestos, papiros ou urnas funerárias, por exemplo. Dessa maneira, a escrita foi historicamente empregada na luta contra o esquecimento, servindo para a construção de uma concepção da memória e da lembrança, sendo capaz de sobreviver à morte de seu autor e continuar transmitindo uma mensagem às gerações futuras (Gagnebin, 2006, p. 111-113).

No entanto, os adventos da modernidade acentuaram a consciência da fragilidade das criações humanas em oposição à indiferença dos ciclos naturais, alterando as relações com a metáfora mnemônica e, desse modo, abalando a confiança que a humanidade nutria pelo código escrito. Nesse contexto, a escrita continua sendo constituída como um rastro, mas que resulta como um fruto do acaso, da negligência ou, muitas vezes, da violência.

A escrita sequer está inscrita em um sistema codificado de significações, portanto, não possui uma referência linguística clara.

A relação entre linguagem e memória é desenvolvida em diversos poemas de Orides Fontela. O poema “Herança”, do livro *Rosácea* (1968), refaz por meio da palavra poética a continuidade das gerações, nomeando objetos que simbolicamente estabeleceram um sistema de filiação:

Da avó materna:
uma toalha (de batismo).

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

Da mãe:
um pilão
um caldeirão
um lenço (Fontela, 2015, p. 226).

Os elementos mencionados estabelecem uma aliança contínua entre os parentes lembrados pelo poema, no entanto, a ausência de pronomes não permite que os receptores do poema saibam a quem os objetos se destinam — dessa forma, quem recebe a herança pode ser o sujeito lírico ou qualquer outro. Com a ausência de uma instância de autorreferência, a memória individual é confundida com a memória coletiva. Por outro lado, a palavra compartilhada não chega a formular uma experiência comum, uma vez que os objetos rememorados não bastam para o que outrora existiu seja imediatamente refeito no imaginário poético do receptor.

As coisas “caladas”, desprovidas de uso, não narram a sua história. A história de cada objeto deveria remontar a história do seu respectivo dono, no entanto, o poema destina a busca pelo significado dessa história aos seus possíveis leitores. A dificuldade reside no fato de que, na lista, constam objetos que não contemplam a ordem estabelecida pelos anteriores: as duas flautas destoam do conjunto de coisas em que estão inseridas; de maneira análoga, um lenço não possui relação direta com utensílios de cozinha.

Por um lado, o poema estabelece um traço de singularidade para o que poderia constituir uma cena comum em uma casa organizada no interior do regime patriarcal: a avó e a mãe são as responsáveis pela criação das crianças, além de se ocuparem com os

afazeres domésticos, e o pai, por sua vez, trabalha como um construtor ou operário, garantindo a sobrevivência financeira da casa. Por outro lado, o poema não sustenta uma narrativa capaz de justificar o traço de singularidade por ele sugerido. Ademais, uma aura de impessoalidade rodeia todos os objetos, de modo que o que persiste no final do poema é a face reificada e desumanizada de todos esses elementos quando não estão genuinamente inseridos no cotidiano material.

Os antigos donos dos objetos herdados são retratados como “coisas entre as coisas”. A conclusão do poema não propõe utilidade alguma para o conjunto, alertando que as bases que costumavam sustentar esse mundo foram alteradas e os antigos valores não estão mais enraizados em um solo seguro. O passado foi negligenciado e esquecido, pois circula a ideia de que as ações e reflexões devem ser orientadas unicamente pela ilusão do *pathos* do novo ou por um ideal progressista de futuro. No entanto, o “mundo novo” que foi criado sofre influências do mundo antigo, sendo constantemente revisitado pelas ruínas do passado.

Os objetos trazidos pelo poema continuam existindo, portanto, como uma fantasmagoria, distantes do fluxo da história presente. O que existe, na verdade, não é a presença objetiva desses objetos, mas a ilusão (ou imagem mental) gerada por eles diante da necessidade proeminente descrita por Walter Benjamin como “fantasmagorias do mercado, nas quais os homens aparecem somente sob seus aspectos típicos, correspondem as do interior, que se devem à inclinação imperiosa do homem a deixar nos cômodos em que habita a marca de sua existência individual privada” (Benjamin, 2009, p. 54).

O uso do espaço branco da página, promovido pelos versos curtos e breves, ajuda a criar a ideia de ausência que ronda o poema. Apesar de emanarem uma fantasmagoria da própria história, os objetos estabelecem uma relação que revela uma arqueologia poética, remontando a inserção do sujeito lírico na linguagem — desse modo, a presença dos objetos continua a ser palpável. No depoimento que recebeu o título “Nas trilhas do trevo”, Orides Fontela recordou o seguinte:

A primeira influência literária? Foi meu pai, analfabeto e tudo. Só que, a cada noite, me contava um “caso”, uma história de fadas. O enredo desses contos era basicamente o mesmo, mas as peripécias eram sempre recriadas. Lembro de um em que o herói, saindo dos tempos atuais, chegava num reino mítico e... instalava a eletricidade! Tudo incrível. Parecia que meu pai ainda habitava a Idade Média e sonhava inventar o moto-contínuo. Por tal lógica, eu deveria

estar procurando a quadratura do círculo: só que estou procurando a “circulação do quadrado”. Mas não sou muito diferente de meu pai. ...Minha mãe? Bem, ela me alfabetizou, na marra – bê-a-bá e puxão de orelha. E, na cartilha, achei os primeiros poemas escritos, um tal de “já no horizonte” e o hino nacional. Também devo mencionar, como pré-história, a Rádio Nacional e os poemas caipiras? (Fontela, 1991, p. 256).

O historiador italiano Giulio Carlo Argan, ao pensar a respeito da obra de Picasso, afirma que a missão histórica do artista consiste no empenho em reunir fragmentos de um mundo que desaba, mas mostrar como em cada um dos fragmentos desagregados se conserva a vida: e a vida não é senão a arte (Argan, 1988, p. 111). Na mesma medida, o poema de Orides persegue o que foi perdido, retira os objetos da escuridão e os coloca em cena, seguindo os seus rastros ao recordá-los. Lembrando, dessa forma, que sofrer os efeitos do tempo, da memória e da história é algo inerente à condição humana.

Uma das principais marcas estéticas encontradas na dicção poética da autora é a elaboração precisa das palavras. Desse modo, o gesto que fundamenta toda a sua obra poética é a potencialização máxima de cada signo utilizado, fazendo com que ele, sozinho, se converta em significado completo. Nas palavras de Argan, esse processo seria “uma realidade continuamente ‘nascente’ não pode senão dar-se em signos nascentes” (Argan, 1988, p. 107). Afinal, a linguagem é um processo contínuo de resignificação. No entanto, a concisão vocabular aponta o caminho para que o silêncio penetre nos poemas como uma maneira de dizer o que nunca foi dito. Muitas vezes, o isolamento criado pela poesia composta por Orides é intencional, incluindo a sua própria figura, enquanto poeta, que parece ser impelida para um distanciamento ideal.

Dessa forma, o silêncio é apontado como condição privilegiada para a transmutação da palavra em *logos*. O silêncio pede para ser preenchido com palavras e a página em branco representa uma moldura a ser preenchida pelo sujeito lírico. A poesia, dada a sua natureza transgressora e figurativa, desponta como um modo de diferenciação do sujeito no mundo, criando algo que, até então, não havia encontrado uma forma concreta de representação e, com isso, tornando possível um novo olhar para a realidade. O sujeito poético de Orides, portanto, está sempre situado no limite constituído pela dificuldade de nomeação e esforço por uma elaboração poética construída como um “duro/impuro/labor”². No fundo, a busca da poética oridiana é por um olhar munido pelo

² Versos do poema “João”, publicado em *Teia* (1996).

conhecimento sensível. Apenas por meio da percepção plena o leitor está apto a desvendar o enigma proposto por cada um de seus poemas.

REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo. A crise da representação. *In*: ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. Tradução de Helena Gubernatis. Lisboa: Editorial Estampa, 1988. p. 105-118.
- BARTHES, Roland. *O Grau Zero da escritura*. São Paulo: Editora Cultrix, 1971.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.
- CANDIDO, Antonio. [Sem Título] Alba. *In*: FONTELA, Orides. *Alba*. São Paulo: Roswitha Kempf, 1983. p. 3-7.
- FONTELA, Orides. Nas trilhas do trevo. *In*: MASSI, Augusto (Org.). *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e ofício, 1991. p. 255-261.
- FONTELA, Orides. *Poesia completa* (Org. Luis Dolhnikoff). São Paulo: Hedra, 2015.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Tradução de Marise Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. O rastro e a cicatriz: metáforas da memória. *In*: GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 125-133.
- RANCIÈRE, Jacques. Será que a arte resiste a alguma coisa?. Tradução de Mônica Costa Netto. *In*: LINS, Daniel (Org.). *Nietzsche/Deleuze: arte, resistência*. Rio de Janeiro e Fortaleza: Forense Universitária e FCET, 2007. p. 126-140.
- SISCAR, Marcos. O *tombeau* das vanguardas: a ‘pluralização das poéticas possíveis’ como paradigma crítico contemporâneo. *Revista Alea*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 2, p. 421-443, 2014.
- SONTAG, Susan. A estética do silêncio. *In*: SONTAG, Susan. *A vontade radical: estilos*. Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Editora Schwarcz, 1987. p. 11-40.
- VILLAÇA, Alcides. Símbolo e acontecimento na poesia de Orides. *Revista Novos Estudos – Cebrap*, São Paulo, v. 29, n. 85, p. 295-312, 2015.

Recebido em: 20/11/2025

Aceito em: 30/04/2026

Fernanda Sampaio Gomes dos Santos: doutoranda em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade de São Paulo e bolsista da Capes.