



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS

TAYNAN IRIS DA CONCEIÇÃO

A TECELÃ DO INSTANTE:
A REINTERPRETAÇÃO DA VOZ ORIENTAL NA POESIA DE ORIDES
FONTELA SEGUNDO OS PRINCÍPIOS DO HAIKAI

Recife
2025

TAYNAN IRIS DA CONCEIÇÃO

A TECELÃ DO INSTANTE:
A REINTERPRETAÇÃO DA VOZ ORIENTAL NA POESIA DE ORIDES
FONTELA SEGUNDO OS PRINCÍPIOS DO HAIKAI

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Graduação em Letras – Português da Universidade
Federal de Pernambuco, como requisito parcial
para obtenção do título de Licenciada em Letras.

Orientador: Jonas Jefferson de Souza Leite

Recife
2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Conceição, Taynan Iris da.

A tecelã do instante: a reinterpretação da voz oriental na poesia de Orides Fontela segundo os princípios do haikai / Taynan Iris da Conceição. - Recife, 2025.

68p

Orientador(a): Jonas Jefferson de Souza Leite

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Letras Português - Licenciatura, 2025.

Inclui referências.

1. Poesia brasileira. 2. Orides Fontela. 3. Concisão. 4. Haikai. 5. Orientalismo. I. Leite, Jonas Jefferson de Souza. (Orientação). II. Título.

890 CDD (22.ed.)

Ao meu *Eu* de ontem. Você venceu os pesadelos e os monstros que tentaram devorar a sua esperança. Mesmo diante das armadilhas produzidas pelo medo, você creu na *palavra*.

Ao meu *Eu* do futuro. Que teus olhos grandes e castanhos possam olhar para trás e contemplar a quão árdua e poética foi a sua caminhada, e, por fim, reafirmar para si mesma o valor das suas escolhas, pois vale a pena lutar pelos seus sonhos.

A Endryo Luís, cuja lembrança peço que permaneça viva em nossos corações.

AGRADECIMENTOS

A Deus, o Autor e Consumador da minha fé. Eu te agradeço imensamente pela sua doce presença em cada passo. Pois, mesmo cheia de falhas e, por vezes, confusa, consegui encontrar o meu caminho porque fosse o meu farol, e por isso pude alcançar o cumprimento desse propósito, e muitas outras realizações.

À minha amada mãe, Maria José. Eu te agradeço por tudo que tem feito por mim. Esses últimos quatro anos, entre Vitória e Recife, o seu colo e suas orações foram meu abastecimento, e com sua ajuda eu superei minhas barreiras desencorajadoras (muitas delas dentro de mim mesma).

Ao meu pai, Adriano. Eu te agradeço muito por ser a minha segurança e o ombro amigo que tanto precisei. Nunca conseguirei recompensar a ambos por tudo.

À minha avó Bia, a raiz de nossa família. Minhas melhores lembranças são no quintal da sua casa, lá criei brincadeiras, inventava histórias e em um piscar de olhos o chão de terra se tornava o próprio espaço. Ali, eu comecei as primeiras páginas dessa obra em construção chamada sonho.

A todas as mulheres da minha família. Vocês são símbolos de força e de muita inspiração para mim. Em especial, eu agradeço a minha tia Vera, sempre pude sorrir e chorar ao seu lado nos melhores e piores momentos, e nesses últimos anos, nada mudou.

Aos meus queridos irmãos, Anderson e Taís. Não posso dizer o quanto é importante ter toda a admiração que vocês sentem por mim. Ambos são dois tesouros inestimáveis, únicos e especiais.

À toda a minha família. Obrigada pelo carinho de sempre, a estima e todo o apoio até aqui. Entre beijos e abraços me sinto aquecida por vocês e a frieza da vida não me apavora, pelo contrário eu sigo em frente.

Às meninas letradas. Eu agradeço a cada uma pelo carinho e pelo companheirismo, pois os meus dias cinzentos na universidade ganharam cor-luz enquanto as tive comigo. Choramos juntas, sorrimos juntas. A nossa amizade tornou-se um elo verdadeiro e nos fortaleceu nas mais diversas circunstâncias, e me mostrou o significado do versículo: “Em todo tempo ama o amigo e na angústia terá um irmão” (Prov. 17:17). Por isso:

Obrigada, Joyce Silva. Minha amiga, parceira de trabalhos e irmã na fé, sua sensibilidade de enxergar as pessoas nos detalhes, revela a pessoa acolhedora que é.

Obrigada, Layza Franciele. Minha amiga, sua gentileza e o tamanho do seu coração me impressionam tanto.

Obrigada, Maria Beatriz. Minha amiga e conterrânea, seus olhos sempre me recordam um céu estrelado.

Obrigada, Mariana Mayara. Minha amiga e conterrânea, uma pessoa tão incrível como você é raridade, e a sua resiliência é um exemplo.

A todos os colegas que tive privilégio de conhecer e partilhar o mesmo caminho. Desejo muito sucesso.

A todos os amigos que ganhei na monitoria de Portuguesa II, em particular, a Daniel e a Maria Gláucia. O fim da minha travessia acadêmica foi magicamente transformado pela luz de vocês. Ao professor e querido amigo, Jonas Leite. Eu te agradeço por todas as orientações para a elaboração deste trabalho, tê-lo comigo foi essencial para dar vida a esse projeto de fôlego, como você mesmo chamou. Agradeço principalmente por marcar significativamente a minha formação, a cada aula sua, eu me encantava ainda mais com a poesia. Confesso que ainda tenho receio de dirigir qualquer palavra a um poeta.

À professora Bruna Cunha, não só por aceitar fazer parte desse processo como examinadora deste trabalho, mas também pelas aulas que sempre começavam com um poema nos tocando no íntimo, e em especial pela vivência na disciplina de Criação Literária, que aguçou minha curiosidade pela escrita criativa.

Por fim, obrigada a todo corpo docente do Departamento de Letras, repleto de profissionais sérios e comprometidos com o que gosto de ensinar e pesquisar. Um abraço!

[...] Os mais belos hinos e poesias, foram escritos em tribulação, e do céu, as lindas melodias, se ouviram, na escuridão.

(Harpa Cristã, n. 126)

As coisas que o olho não viu, e o ouvido não ouviu, e nem chegou ao coração do homem, são as que Deus preparou para os que o amam.

(1 Co 2: 9)

RESUMO

A trama lírica de Orides Fontela se assemelha ao labor de uma tecelã, na qual a autora explora as tensões entre a construção e a desconstrução da palavra na teia dos sentidos. Apesar da pequena fortuna poética publicada, esta poeta artesã apresenta uma riqueza lírica impressionante, sendo caracterizada pela escrita densa, cortante lucidez e pelo viés filosófico, e principalmente pelo estilo conciso. Para tanto, essa economia verbal que se destaca na sua escrita, levou-nos a considerar um forte diálogo entre o lirismo oridiano e a forma diminuta do haikai, sustentado pela conversão de Orides ao Budismo. Diante disso, a presente monografia buscou analisar possível aproximação entre uma poeta brasileira da década de 60 e a poesia no século XVII, representada por Bashô. À luz de Alves (2022), Gonçalves (2014), Castro (2015), entre outros estudiosos que investigam a vida e obra de Fontela, esmiuçamos a singularidade da voz oridiana e seus muitos desdobramentos; por outro lado, esta monografia também se apoiou em Araújo (2014), Nunes Filho (2018), entre outros pesquisadores dedicados a explorar a poética do instante de Matsuo Bashô e os princípios do haikai. Nesse sentido, este trabalho partiu de um olhar transversal entre os livros da *Poesia Completa*, pela editora *Hedra*, com a proposta de evidenciar a relação entre a sensibilidade poética de Orides Fontela e o universo bucólico captado pelo haikai. Tendo como base as investigações de Bucioli (2003), de Felizardo (2009) e Andrade (2010), pudemos observar o emular dessa voz oriental na poesia da autora, expressando traços concernentes à estilística do haikai, e principalmente, a subversão dessa arte em seus poemas, segunda sua subjetividade enquanto poeta-filosófica.

Palavras-chave: Poesia brasileira; Orides Fontela; Concisão; Haikai; Orientalismo.

ABSTRACT

Orides Fontela's lyrical plot resembles the work of a weaver, through which the author explores the tensions between the construction and deconstruction of the word in the web of the senses. Despite the small poetic fortune published, this artisan poet presents an impressive lyrical richness, being characterized by dense writing, cutting lucidity and philosophical bias, and especially by her concise style. To this end, this verbal economy that stands out in his writing, led us to consider a strong dialogue between oridian lyricism and the diminutive form of haiku, sustained by Orides' conversion to Buddhism. In view of this, the present monograph sought to analyze a possible approximation between a Brazilian poet of the 60s and poetry in the seventeenth century, represented by Bashô. In the light of Alves (2022), Gonçalves (2014), Castro (2015), among other scholars who investigate Fontela's life and work, we scrutinize the uniqueness of the Oridian voice and its many developments; on the other hand, this monograph was also based on Araújo (2014), Nunes Filho (2018), among other researchers dedicated to exploring Matsuo Bashô's poetics of the instant and the principles of haiku. In this sense, this work started from a transversal look between the books of *Poesia Completa*, by the publisher Hedra, with the proposal of evidencing the relationship between the poetic sensibility of Orides Fontela and the bucolic universe captured by haiku. Based on the investigations of Bucioli (2003), Felizardo (2009) and Andrade (2010), we were able to observe the emulation of this oriental voice in the author's poetry, expressing traits concerning the stylistics of haiku, and mainly, the subversion of this art in yours poems, according to its subjectivity as a poet-philosopher.

Keywords: Brazilian poetry; Orides Fontela; Brevity; Haiku; Orientalism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. A POETA, A TRAMA E O ESTILO.....	13
1. 1 Desfazendo o enigma: Orides Fontela.....	13
1. 2 A herança poética de Orides	17
1. 3 As entrelinhas de uma teia.....	26
2. O DESABROCHAR DA FLOR DE CEREJEIRA	31
2. 1 A luz do Oriente	31
2. 2 A introdução do haikai no Brasil	35
3. O TECER DO INSTANTE	38
4. A EMULAÇÃO DO HAIKAI: APROPRIAÇÃO OU SUBVERSÃO?.....	48
4. 1 A primeira cor.....	49
4. 2 Ser, Tempo e Silêncio.....	55
PALAVRAS FINAIS.....	63
REFERÊNCIA.....	65

INTRODUÇÃO

Nas palavras de Dolhnikoff, Orides Fontela exibia “a áspera beleza da poesia que renovou o modernismo brasileiro” (Dolhnikoff, 2015, p. 7), por meio da sua densidade sígnica e pela “cortante lucidez de sua linguagem” (Dolhnikoff, 2015). Paradoxalmente, Fontela também é vista como uma autora que não se situa nas “coordenadas estéticas do período” (Lopes, 2008, p. 116), o que nos leva a entender a complexidade e originalidade de sua escrita, posto que toda a riqueza lírica de Orides não cabe em um único enquadramento estético. Indo na contramão do que se convencionou como poesia, a autora paulista ressignifica a *palavra*, ou melhor a reinventa, promovendo a renomeação do nomeável. Por isso escrevemos o processo criativo de Fontela se assemelhando ao labor de uma tecelã que, como Penélope, que tece e desfaz a trama dos sentidos, explora as tensões entre as construções e desconstruções.

Na mitologia grega, Penélope é o retrato de uma esposa fiel à espera do marido, Ulisses, rei de Ítaca, que incumbido de lutar na guerra acaba se ausentando do reino por dez anos. E, por mais uma década, Penélope aguardou a volta de Ulisses, enquanto era persuadida a se casar novamente. Mas, de forma engenhosa, ela buscou contornar a situação com a promessa de ceder a uma proposta matrimonial quando terminasse de tecer uma mortalha. Vê-se o real engenho da rainha durante a confecção do véu, chegando a tecer durante o dia e a desbaratar sua trama de fios no cair da noite. Ou seja, Penélope mantinha-se constantemente ocupada, seja noite seja dia, seguindo no ofício de uma tecelã.

De forma semelhante, Orides detém-se a trabalhar a palavra, fiando e desfiando os sentidos entre os seus dedos. Ela apalpa o ser, desconstruindo a forma. Dispensando qualquer tipo de molde, assujeitada apenas à vontade de fabricar o instante poético, Orides se manteve comprometida com o processo infindável do criar, sem se render ao findar da arte. Logo, “o poema é um tecido de palavras” (Paz, 1998, p. 192), como um produto do processo de tessitura de um poeta, e como uma substância condensada de muitos significados e experiência.

Distanciando-se dos paradigmas do movimento modernista e desenvolvendo uma poesia mais aguda, sua obra se volta mais para as questões metafísicas do que para a subjetividade, tendo como dispositivo estilístico a rigor no seu fazer poético: a economia verbal. Nesse sentido, ressalta Gustavo Castro¹ que a poeta era “atenta ao mínimo vital, ao breve”, visto que “uma estética da brevidade eclodia unida à inteligência e à lucidez” (Castro, 2016, s. p.). Nisso, compreende-se, ainda que minimamente, a perspicácia da autora sanjoanense em seu fazer poético, posto que desde o início de sua trajetória literária, Fontela já vinha com uma

¹ Entrevista de Gustavo Castro concedida a Alexandre Staut, intitulada *As várias faces de Orides Fontela*.

“intensa reflexão poética” (Andrade, 2010), o que pode estar relacionado à influência das correntes filosóficas em sua formação intelectual. A graduação em Filosofia pela Universidade São Paulo (USP), certamente trouxe ares filosóficos para o seu lirismo.

A poesia oridiana transcende em matéria de *sentir-pensar*, não em uma conotação excessivamente subjetiva, mas sim se caminhando para uma dimensão cósmica que toca nas questões metafísicas a partir desses ares filosofantes na/da poética de Orides. O encarne dessa filosofia poética majoritariamente se dá de maneira breve no cerne de sua produção, embora Fontela tenha poemas mais extensos. Nesse sentido, a dicção poética da autora se estrutura a partir dessa economia ascética da linguagem, explorando o poder do silêncio e da síntese, e, portanto, destacando-se pela alta concentração semântica, na busca pela essência depurada da linguagem, que, por sua vez, demarca sua singularidade no cenário literário brasileiro.

No entanto, apesar da maestria no uso da palavra, é interessante pontuar que a autora não alcançou a visibilidade crítica merecida, nem obteve a mesma popularidade de seus contemporâneos, a saber, Carlos Drummond de Andrade, Adélia Prado, entre outros. Na verdade, Orides e sua produção artística segue marginalizada em relação a estes, sendo, por vezes, considerada como *difícil* de ler, pois o seu engenho mais hermético é desprivilegiado nos estudos acadêmicos. Por efeito disso, o número de pesquisas dedicadas a este lirismo “antilírico” (Alves, 2022), ainda é reduzido, o que muito provavelmente contribuiu para a lacuna crítica em torno da sua obra, possivelmente devido à complexidade de sua dimensão poético-filosófica e existencialista.

Sendo assim, essa autora de tamanha qualidade estética, tem na sua consciência literária manifestada – como já mencionada –, principalmente a presença assídua de um estilo econômico, no qual a concisão se torna base de sua matriz criativa. Logo, Fontela encena a brevidade como princípio poético, valendo-se de um dizer sucinto para compor os seus versos ásperos e agudos, sem adornos desnecessários. Como observa Felizardo, “seus poemas de extrema concisão demonstram a luta da autora em torno da expressão” (Felizardo, 2009, p. 129). Experimentando “uma poesia da lucidez”, mediante ao “domínio extremado das palavras” (Suttana, 2007, p. 127) – e aqui, tomando lucidez como algo “imóvel, autocentrada, eternamente ancorada no seu começo, como se disso não pudesse afastar-se” (Suttana, 2007, p. 128) –, Orides constrói imagens vinculadas ao real e ao concreto de maneira mais objetiva, instituindo uma vastidão de imagens em sua lírica admitida pela condensação.

Estes mesmos artifícios, além de muitos outros característicos da produção oridiana, fornecem indícios de uma possível associação com a poesia da tradição japonesa, em razão do seu “apelo imagístico” (Felizardo, 2009). Como forma minimalista, o haikai valoriza o instante

por meio de imagens concisas e uma sensibilidade única, o que converge com a objetividade e a profundidade filosófica da autora, uma vez que a sensibilidade e precisão de Orides permite a partir da agudeza de sua poesia uma confluência com a estética do haikai, que se configura como “a singela forma poética das composições literárias” (Araújo, 2014, p. 35). Em face disso, justificamos essa hipótese interpretativa acerca da poética oridiana por ser uma perspectiva singular que pode vir a incentivar novos estudos, bem como a dispersão do nome Orides Fontela para além do contexto paulista.

Acredita-se aqui, que a atração de Orides pela forma diminuta do haikai tenha se dado por influência da filosofia zenista, levando-a inclusive a se converter ao Budismo. A presença marcante do silêncio e o vazio tensionado pela *palavra* – aspectos que exploraremos *a posteriori* –, salientam essa confluência literária tão significativa entre o Ocidental e o Oriental. Estaríamos diante de uma haicaísta da geração 60? Porventura, uma poeta da arte do haikai tal qual os outros poetas que se autodenominam haikaístas brasileiros? São perguntas interessantes a se pensar. Propomos então, uma reflexão sobre esse possível processo de assimilação no que toca ao fazer poético oriental, segundo a individualidade de Orides, e o modo de reinterpretá-lo, adicionando um valor poético do Ocidente e produzindo uma inventividade particular entre os dois mundos. Destarte, delimitamos como foco dessa pesquisa as possíveis afinidades entre o haikai e a poética oridiana no contexto brasileiro, com base nos indícios de similaridade presentes na tessitura fonteliana.

Nesse sentido, a proposta deste trabalho busca examinar essa “poesia sem rótulo” (Vilhaça, 2015), revisitando seus escritos relativos à *Poesia Completa*, pela editora Hedra. Tendo dito isso, esta monografia parte de um olhar transversal pelos livros que compõem a supracitada edição, para evidenciar a relação entre sensibilidade poética de Orides Fontela e o universo bucólico captada pelo haikai, entendendo a plasticidade da manifestação da poeta paulista no seu *voo*. Como já dito, há uma lacuna na fortuna crítica desta lúcida poeta, e por efeito disso, buscamos contribuir de alguma forma para os estudos acadêmicos no que toca à sua produção artística, ressaltando a importância da obra no panorama da poesia brasileira.

Destarte, esta monografia é organizada nos seguintes capítulos: 1. *A poeta, a trama e o estilo* que esmiúça a biografia da autora na seção *Desfazendo o enigma: Orides Fontela*, comenta acerca dos seus livros na seção *A herança poética de Orides*, e fala da singularidade de sua escrita na seção *As entrelinhas de uma teia*; 2. *O desabrochar da flor de cerejeira* foca em explanar sobre o berço da haikai no Japão, abordando suas principais características formais e temáticas na seção *Origem e estrutura do haikai*, e ainda sobre a travessia dessa poesia para o território brasileira na seção *A introdução do haikai no Brasil*; 3. *O entrelugar entre a poesia*

ocidental e oriental na tessitura oridiana chamando atenção para o entrelaçar do paradigma filosófico ocidental e dos preceitos líricos do haikai conjuntamente no fazer-poético da autora; 4. *A emulação do haikai por Orides: apropriação ou subversão?* debruçamos com maior profundidade sobre essa escrita que espelha a fórmula do haikai, analisando poemas nesse fim nas seguintes seções: 4. 1 *A primeira cor* e 4. 2 *Ser, Tempo e Silêncio*; e, por fim, as *Palavras finais*, na qual traçamos nossas últimas considerações.

1. A POETA, A TRAMA E O ESTILO

1. 1 Desfazendo o enigma: Orides Fontela

Orides de Lourdes Teixeira Fontela nasceu no município de São João da Boa Vista, interior de São Paulo, em 24 de abril de 1940, sendo filha única de Álvaro Fontela e Laurinda Teixeira Fontela. A família era modesta, o pai, descendente de espanhóis vindo da Galícia, era marceneiro; já a mãe, Laurinda, era uma dona de casa de origem portuguesa. Dona Laurinda, ao contrário do marido, era alfabetizada e foi quem introduziu a filha ao mundo das letras, ensinando-a a ler. Aos seis anos, Orides já se aventurava pelos textos escritos.

Apesar da simplicidade do ambiente familiar e de suas condições financeiras, Orides encontrou ali juntos de seus pais, na casa dividida com seus tios por uma parede, os estímulos para sua formação literária. É bem verdade que foi o seu pai, que lhe contava histórias antes de dormir, trazendo enredos típicos de um conto de fadas, de sorte que seu imaginário foi povoado por essas narrativas. A escola também teve sua parcela de influência no que diz respeito a essa formação, possibilitando o contato com os escritores do cânone literário brasileiro, como Manuel Bandeira, cuja poesia também serviu como referência inicial.

Desde cedo, Orides possuía um espírito inquieto como um pássaro em *ninho de ferro*. Na verdade, só as palavras traziam algum afago para a menina solitária e de aspecto triste, que, por vezes, também podia ser um tanto arisca. No longa-metragem *Orides – Onde Ninguém Mais* (2018) em estilo de docudrama², produzido pela UNIFAE, é contada a trajetória de Fontela, desde sua infância em São João da Boa Vista (SP) até seu falecimento, expressando um pouco da impetuosidade da poeta. Isto é, o documentário lança luz às muitas faces de Orides, ressaltando a solidão contida em seu espírito e que muito afetou no convívio social. Para apresentar tais particularidades, a produção audiovisual faz um relato das memórias, curiosidades e angústias da personagem, abordando lugares onde a escritora morou, resgatando documentos, histórias e um poema inédito.

Em 1947, ingressou no grupo escolar *Coronel Joaquim José*, onde conheceu o amigo Davi Arrigucci Jr., que mais tarde se tornaria um crítico literário e conhecedor de sua obra. Sua singularidade não passou despercebida por ele, inclusive chegaria afirmar que ela teria sido na infância “uma menina um pouco peculiar, como foi a vida inteira, pois não sabia controlar os risos e as lágrimas” (Arrigucci Jr., 2005 *apud* Lima, 2010, p. 17). Suttana enfatiza que “segundo

²Documentário exibido na plataforma do Youtube, no canal TV UNIFAE. Disponível em: <https://youtu.be/fGIvlsaCBUM?si=JD2YtogmFOBedWX7>.

as reminiscências de Arrigucci Jr., Orides não só teria sido uma criança de personalidade e de convívio difíceis, como também teria carregado para a idade adulta essas características de comportamento” (Suttana, 2007, p. 126).

Durante a adolescência, escreveu diversos sonetos, muitos deles voltados à datas comemorativas, com exceção do poema dedicado à irmã natimorta. No entanto, Orides só ganhou uma visibilidade maior, quando começou a publicar seus primeiros versos no jornal *O Município*, próximo à década de 1950. Já em fase adulta, Davi Arrigucci Jr. e a poeta se reencontraram, e, por meio da leitura do poema “Elegia I”³, texto divulgado nesse mesmo jornal, Arrigucci Jr. ficou impressionado com a maturação lírica da autora, pois se encontrava diante de uma raríssima poesia para o seu tempo. Na ocasião, os velhos conterrâneos compartilharam a nostalgia de um tempo passado; compartilharam sobretudo, o gozo que a arte lhe imprime no ser. Em conversa posterior, Fontela mostrou a Arrigucci Jr. boa parte dos poemas que havia escrito, revelando a qualidade de sua escrita que a levaria a compor uma coletânea, sua primeira obra. Antes da publicação dessa obra inaugural, mudou-se para São Paulo, onde, com o apoio do amigo e admirador, prestou o vestibular da USP.

Após ser aprovada, ingressou no curso de Filosofia pela USP, em 1967, etapa decisiva para sua trajetória intelectual, bem como para o ofício de poeta. No período da sua residência em São Paulo, Orides passou por vários desafios, dentre eles, a depressão e as tentativas constantes de suicídio, como declaram alguns amigos no predito documentário. A solidão de morar em uma *terra estranha*⁴ aflige qualquer pessoa, assim como possivelmente possa ter gerado algum efeito em Orides, sendo talvez amenizada pela amizade de Gerda Schroeder. Ambas dividiram um dormitório pela primeira vez na história da universidade, já que não se recebia mulheres na Casa dos Estudantes.

Com Gerda, experimentou a bebida, o sexo, os sabores e dessabores da cinzenta São Paulo. Fontela se abriu para uma vida de boêmia enquanto viveu na capital, o que até então não tinha sido vivido por ela nos arredores de São João. Sabe-se que dessa vida desregrada da autora, a bebida foi tão presente que a poeta não conseguia se apartar do vinho; o sexo, por outro lado, foi considerado algo desinteressante.

Explanando sobre a biografia da autora, o poeta e jornalista, Gustavo Castro, em *O enigma Orides*, relata:

³ O poema diz: “Mas para que serve o pássaro?/ Nós o contemplamos inerte./ Nós o tocamos no mágico fulgor das penas./ De que serve o pássaro se/ desnaturado o possuímos?” [...] (Fontela, 2015, p. 157). O texto integrou posteriormente a antologia da segunda obra, intitulada de *Helianto* (1986).

⁴ Menção ao poema “Iniciação”, de *Transposição* (1969).

Ela dizia que, se tivesse continuado em São João da Boa Vista, talvez sua vida não tivesse se tornado caótica. Em São João ainda era Lurdinha, em São João não conhecia as crises de suicídio, o álcool, a velocidade e a angústia da grande cidade. Em São João conhecera as forças naturais, as leituras fervorosas e a mística (Castro, 2015, p. 65 *apud* Souza, 2015, p. 236).

Diante da estranheza em relação à metrópole, Orides certamente havia se dado conta das sequelas sobrepostas, uma vez que mostrou um contraste nítido entre ambos os lugares – seja São João, seja São Paulo –, e como o caos desse estranhamento lhe afetou. Gonçalves ainda pontua que “se o caminho de Orides Fontela enquanto sujeito histórico foi o da solidão, o caminho da sua obra está pautado pelo fechamento da linguagem em torno de seu peculiar conjunto simbólico-metafórico” (Gonçalves, 2014, p. 23). Em outros termos, muitas das experiências pessoais da poeta – isolamento social, as crises internas – ressoaram em sua escrita, contribuindo para um fazer-poético mais condensado pelas questões existencialista e transcendentais. O seu estado boêmio, por exemplo, parece ser assinalar os versos oridianos com certos símbolos, como é o caso de *sangue* – elemento recorrente em sua poética –, tal como é visto no poema “Rosa”⁵, presente no primeiro livro. Nessa perspectiva, Orides, por meio da linguagem poética, fez da poesia um espelho para o *ser*, mas sem traçar um tom excessivamente subjetivo.

Associou-se à imagem de Fontela a ideia de ser *selvagem*, corroborada pela personalidade considerada problemática, sem mencionar a questão dos vícios. Além do trato rústico com as pessoas, Orides ainda era muito difícil de lidar em razão do seu comportamento e falas não convencionais, cujo humor era muito instável. Inevitavelmente, por consequência disso, diversos amigos seus acabaram se afastando do convívio com ela, e do mesmo modo, por suas peculiaridades, o seu trabalho enquanto professora no magistério se deu por encerrado. Conseguir a vaga como professora na escola *Mariza de Melo*, foi de grande descontentamento para Orides, mas aceitou-o diante das suas condições econômicas. Posteriormente, em 1989, Fontela foi afastada da sala de aula por causa de um surto de raiva, e devido a tal episódio foi levada a se aposentar e subsistir com o salário da aposentadoria – uma renda inferior a quinhentos reais –, conforme retratado no docudrama.

Ademais, o público e a crítica também se inquietaram acerca da sua aparência, julgando-a descuidada. Quer dizer, embora a poeta tivesse uma escrita extraordinária e uma originalidade notável, levantaram objeções à sua produção literária em função de sua fisionomia, chegando até a associá-la à figura de uma *bruxa*. Certamente, a escritora não possuía

⁵ “[...] Eu assassinei a palavra/e tenho as mãos vivas em sangue.” (Fontela, 2015, p. 51).

o padrão de beleza estabelecido às mulheres no século XX, e assim, acabou recebendo muitas *descrições caricaturais*⁶ no que diz respeito à sua feição nada delicada. Com efeito, Orides e sua poética seguiram estigmatizadas pela elite dos estudiosos do campo.

As observações depreciativas sobre sua fisionomia chegaram a ser publicadas na *Revista Veja*, em 1995, intitulada *Métrica da solidão*, pela qual a escritora retratada sob a face de uma mulher miserável à beira da sarjeta. Isto é, o foco da matéria era a vida de Fontela em detrimento de seus poemas, de modo que suas condições de vida precária e sua personalidade – sob as lentes da discriminação – teve maior notabilidade do que suas obras. Como desfecho, outro estereótipo que prendeu a Orides foi o título de “poeta problemática”, e foi chamada assim novamente um ano depois, em 1996, pela *Revista Marie Claire* e, ao se repetir tal episódio de escárnio levando seu nome a ser ridicularizada, procurou seu advogado, Silvio Romero, para se pronunciar contra o assédio por parte da mídia por meio de um carta-resposta que dizia o seguinte:

Não estou desorientada, estou desarmada por falta de grana, mas sou totalmente lúcida e sei o que quero, perfeitamente. [...] Não quero piedade por ser pobre, quero algo para fazer e ganhar mais dinheiro, é só. [...] Não espero que publiquem a carta toda, mas é de justiça, que corrijam os erros, que não foram mal intencionados, a má intenção foi só da *Veja* (Castro, p. 157 *apud* Matos, 2018, p. 15).

Tal resposta nunca chegou a ser enviada, permaneceu guardada nos arquivos de Romero, até o ano de 2013, a pedido de Castro. No que se refere às vivências, e até sobre o processo de publicação das obras, podemos contar com os muitos relatos dos companheiros e leitores de Orides – tais como Alcides Villaça, Marilena Chauí, entre outros –, mas, importamos abordar sobre a sua iniciação ao zen-budismo. Segundo o depoimento de Gerda, Fontela se envolveu com a cultura japonesa até nos hábitos alimentares, tendo como elemento principal o arroz, na sua dieta. Certamente, influenciada pelo contexto paulista de imigração japonesa, bem como a sua ligação às correntes filosóficas de seu tempo, Fontela despertou-lhe para o pensamento Zen.

Vigorou na época uma forte oposição em aceitar a inserção de brasileiros no zen-budismo, por parte dos japoneses. Curiosamente, Orides chegou a ser uma pioneira na prática como budista, como afirma Gustavo Castro (2016). No monastério Busshinji, instruída pelo mestre Tokuda, a poeta fez todo o processo de iniciação, cortou os cabelos, purificou-se e aprendeu o ritual de meditação, e assim, tornou-se monja. Quer dizer, a poeta boemia e indisciplinada entre o caos da noite, faz sua transição para o estado lúcido do dia. Voltou-se

⁶ Matéria intitulada *O que o tempo transmite e subverte: heranças de Orides Fontela*, de Patrícia Lavelle, publicada na plataforma *Portal E.M. Cioran Brasil*.

para o Budismo, aprendeu a doutrina oriental, e, assim, sua mente, seu corpo, sua alma, tudo em Orides desejou viver aquilo. Orides, ou *Myosen Xingue* – traduzido como *mente florescida* –, segundo o mestre Tokuda, abre-se então, para uma nova fase de sua poesia, dando vida ao seu terceiro livro. Após alguns anos, quando questionada a respeito dessa atração pelas questões orientais, respondeu que “procurava a iluminação mesmo. Mas só cheguei a um pisca-pisca”. Tal foi a resposta da poeta à *Marie Claire*, na referida entrevista.

No mais, diferentemente das histórias contadas pelo senhor Álvaro Fontela, o final de Orides não foi encerrado com um *final feliz* – na verdade, desde o princípio parecia estar fadada à desventura da infelicidade –, em circunstâncias decadentes devido aos apuros financeiros, sendo suprimidos apenas pelo salário de aposentada, a autora de *Trevo* acaba na mais total desolação, tendo de morar de favor na Casa de Estudante, após mais de vinte anos; e a frágil saúde – provavelmente causada por suas tentativas de suicídio –, Orides padecia com seus pulmões debilitados. Em meados da década de 90, foi internada com um diagnóstico de tuberculose em um hospital localizado no município de Campos Jordão. Em 1998, distante de um olhar clemente de amigos, ou a presença dos pais (já falecidos), terminaram os dias de Orides, sob o aspecto de uma moribunda. Ela ouviu o cântico do silêncio para si mesma.

Em suma, relata-se que, por muito pouco, a autora sanjoanense não foi enterrada como mais uma indigente. Sua identidade, por coincidência ou não, achou-se na poesia. Felizmente, uma enfermeira, enquanto recolhia seus poucos pertences, encontrou um de seus livros e conseguiu entrar em contato com a Casa de Estudantes, e imediatamente foram avisados os seus companheiros. Orides Fontela, ou mesmo Lurdinha, recebeu ao menos um simples cortejo. No mais, o que sobrou de Orides foi o seu legado na poesia, seu maior bem – segundo ela mesma declarou. A partir disso, seguimos na próxima seção para abordar sobre a herança lírica deixada pela poeta.

1. 2 A herança poética de Orides

Ao longo dos seus 58 anos, Orides Fontela publicou cinco livros. Tais obras põem à mostra o duro labor da escritora no seu processo de criação, isto é, sua produção artística descortinando a singularidade de um estilo puríssimo, caracterizado por uma sintaxe bem trabalhada, por uma precisão técnica e por uma linguagem lapidada. Ainda assim, apesar da potência de seu lirismo, transpondo em forma e ritmo, Orides teve muita dificuldade na publicação, considerando as suas condições financeiras pouco favoráveis. Todavia, nem isso

poderia fazer esmorecer a assiduidade desta escritora paulista em levantar seu *voo*. Começando por *Transposição* (1969), a poeta seguiu publicando *Helianto* (1973), *Alba* (1983), *Rosácea* (1986), e *Teia* (1996), e cada obra sua publicada, até os *Poemas inéditos* encontrados por Gustavo Castro – após o falecimento da autora –, traz consigo recursos formais e temáticos que singularizam sua poética, dentre eles, a precisão verbal e o registrar de um instante.

Ao lançar seu primeiro livro, *Transposição*, no fim dos anos 60, a voz de Orides já apresentava um timbre poético *amadurecido*, desafiando a expectativa da crítica, que comumente via escritores iniciantes como inexperientes, conforme pontua Junqueira (1998). Debruçamo-nos sobre essa questão para pontuar que o lirismo incontornável de Fontela instiga justamente por seus múltiplos desdobramentos, mediante a uma criatividade única e com uma voz poética contundente, por meio dos quais a fazem uma das poetisas mais marcantes de sua geração. Se, podemos supor algo como certo, é que Orides não balbucia, nem se limita a murmúrios ou hesitações, antes sua poesia vocifera uma lucidez lírica impressionante, de modo que estilhaça barreiras formais e temáticas dos preceitos escolásticos.

De acordo com Gonçalves (2014), esse livro marca a estreia literária da autora no mercado editorial brasileiro, justamente pela qualidade estética acentuada mediante à lucidez e à intuição. Destacando o efeito *caleidoscópico* de sua trama poética, Gonçalves (2014) chama atenção para o estilo equilibradíssimo de Fontela, cuja escrita coesa e dinâmica também expressa uma vivacidade sógnica notável, de sorte que também se apresenta cíclica, sendo renovável os sentidos entre os vocábulos a cada núcleo poético instituído. A pesquisadora denomina esse desdobramento sógnico de *sobreposição metafórica*, pois deste fenômeno gera-se uma rotação simbólica e imagética.

Quer dizer, *Transposição* é uma obra que aguça os sentidos, e ao passo que o leitor folheia seus textos percebe a intensidade da luz tocando formas, imagens e coisas. Para Camargo *et al*, o livro de “estilo convidativo ao leitor” (2024, p. 263), propicia aquele que lê com o ensejo de apalpar as peças do jogo oridiano, de sorte que na atividade de leitura o leitor se fascina com as possibilidades de (re)montar o quebra-cabeça da sua linguagem frente à sua reflexão poética. Ou seja, nesse jogo, a autora “desconstruindo a sua própria obra em prol de novas construções” (Camargo *et al*, 2024, p. 262), envolve o leitor nesse movimento para reordenar as partes, atribuindo ao texto literário múltiplos sentidos, e promover novas regras do jogo. A título de ilustração, temos o poema “Ludismo”:

[...] 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 que a integridade: mais lúcido.

Mundos frágeis adquiridos
no despedaçamento de um só. [...] (Fontela, 2006, p. 18).

Nesse poema, por exemplo, de maneira lúdica – como o próprio título nos indica –, podemos ver Orides, mediante a uma abordagem metapoética, fabulando no que tange ao fazer poético aludido como uma *brincadeira*. Na perspectiva de Camargo *et al*, tal traço criativo e estilístico “assinala a intenção também lúdica de uma força poética metamorfoseante pautada na destruição construtiva” (Camargo *et al*, 2024, p. 263), não só vai permear nesse texto, ou nessa antologia como um todo, mas em também toda sua produção artística. O interessante é que a ideia não se trata de brincar com o brinquedo pronto, mas se divertir quebrando-o, como se mostra nos versos iniciais: *Quebrar o brinquedo/ é mais divertido*. Parece-nos que, desde o primeiro livro, o convite de Orides é justamente para estraçalhar o jogo, com intuito de alcançar a verdadeira lucidez.

Dito isto, reitera Arrigucci Jr. que, essas são “as características mais poderosas da poesia de Orides Fontela, ou seja, a penetração, a lucidez cortante, a capacidade de alta condensação” (Arrigucci Jr., 2005 *apud* Lima, 2010, p. 19). Além disso, o estudioso ainda ressalta o “caráter destrutivo” expressado por “uma forma contundente, limpa e seca” (Arrigucci Jr., 2005, *apud* Lima, 2010, p. 19). Por fim, cabe dizer que a obra é dividida internamente em quatro partes, equilibrando na sua lírica “a dicotomia entre o real e o abstrato” (Camargo *et al*, 2024, p. 261), sendo assim, reconhecemos que a essência de *Transposição* está no desprender da forma e das coisas e transcendência dessas, enquanto subsiste como laboratório da experiência poética com as palavras.

Já na década de 70, Orides publica *Helianto*, seu segundo livro, cujo escritos abarcam harmonia, som e imagem a começar das partículas mínimas (letra/sílaba) até toda a extensão do texto. Isso tudo para dar à luz a uma poesia vibrante e viva em seu fluxo próprio. Orides nos oferta uma poesia em busca de luminosidade e de circularidade, o que a faz evocar figuras, como: rosas, flores, luz etc. Trata-se de uma obra produzida, experimentada e publicada no seio de São Paulo: poemas que pulsam no ritmo da capital.

Com uma dedicatória a Antonio Candido, a obra permite um enlace com a cultura mítica sob *metro, valência e rito* – verso que abre o poema homônimo da obra. Nos tempos da Grécia antiga, surgiu um mito associado ao aparecimento da *flor verbo*, como coloca Orides. A história conta, portanto, de Clície, uma ninfa que estava ardentemente apaixonada por Apolo, o deus do Sol, de tal modo que seus olhos eram elevados ao céu, sem desviá-los do sol; ao

anoitecer, sua cerviz recaia para o chão. A devoção de seu amor a Apolo levou os seus pés a se enraizarem e a sua face transformou-se em uma flor, Clície não deixou de seguir o sol desde então. Da mesma maneira que a ninfa venerou o sol, Orídes incita-nos perseguir também o poético, visto que a palavra-título *Helianto* funciona tal qual uma metáfora do poeta que busca incansavelmente a poesia, assim também o girassol inclina-se buscando os raios solares.

Em adição ao timbre amadurecido de Orídes, a obra possui traços que se aproximam da poesia visualista, pois, já se percebe poemas infringindo as fronteiras convencionais da versificação. Muito provável por influência do concretismo, vê-se poemas na quais as palavras e o modo como são posicionadas na página construiu uma plurissignificação de sentidos, por vezes, não só o léxico, mas também o espaço em branco pode servir como metáfora para o silêncio, o nada, o vazio, entre tantas outras coisas. Ou seja, Orídes naturalmente não é uma poeta de “caixinha”, torna-se muito difícil categorizar sua poesia, podemos, no entanto, dizer que seu estilo é versátil e experimentalista, sem se limitar a poética tradicional que conservava a linearidade dos versos e do poema como um todo. Para ilustrar essa “garra no concretismo” (Dolhnikoff, 2015) discutida em *Helianto*, temos o poema “As sereias”:

Atraídas e traídas
atraímos e traímos
Nossa Tarefa: fecundar
 atraindo
nossa tarefa: ultrapassar
 traindo
o acontecer puro
que nos vive

Nosso crime: a palavra
nossa função: seduzir mundos

Deixando a água original
cantamos
sufocando o espelho
do silêncio. (Fontela, 2015, p. 121)

O poema evocando a misticidade das figuras mitológicas *As sereias* une forma e discurso mediante à distribuição espacial dos versos, pois, organizando em um recuo especial no quarto e no seis da primeira estrofe e na divisão entre as estrofes, o poema consegue não construir a imagem simbólica da calda como analogia a tais entidades femininas. Nesse sentido, é válido dizer que as palavras produzem significação a partir da posição que o termo ocupa na página, ou seja, para além da carga semântica. Ou seja, até a estrutura do poema contribui para efeitos de sentidos, não seja apenas um molde ou uma regularidade formal. Vale acrescentar que ainda caberia aqui, muitos outros exemplos, até outros mais proeminentes nesse aspecto.

Na sequência surge *Alba*, com um hiato de exatamente uma década entre o último livro, no ano de 1983. A composta por quase cinquenta poemas, majoritariamente curtos, a obra expressa a dicotomia do silêncio-fala, na qual a palavra poética é colocada como aquela que profana o santuário do silêncio. Nesse sentido, o livro revela a escrita substantivada de Orides, cuja poesia de natureza complexa, exige dos olhos de um leitor “uma leitura árdua, insistente, que caminham por essa escada submarina e que a cada degrau vai revelando novas tensões e novas metáforas” (Zampieri, 2018, p. 2888). O nome da obra faz referência a primeira claridade da manhã; a aurora, isto é, fala de algo com uma natureza alva. Também, refere-se a um gênero de poesia medieval que aborda temas relacionados à despedida de dois amantes sob o amanhecer.

Esta terceira obra teve uma ótima recepção pelo público, alcançando até a admiração do emblemático crítico, Antonio Candido, referência em estudos literários. A evidência disso é o próprio prefácio de *Alba*, no qual Candido enfatiza que “Orides tem o apelo das palavras mágicas” (Candido *apud* Fontela, 1983, p. 5), pois, no que toca à poética oridiana, há traços muito próximos ao Simbolismo. Para exemplificar a faceta concisa, que ganha uma ênfase particular nesse livro, dando também substância à fala do crítico paulista, observamos o poema “Alba III”:

Ó rosa face
emergente:
puro gosto de luz
branca. (Fontela, 2015, p. 199)

O poema expressa a fissura de Fontela pela luz, expressando seu maravilhamento pelos primeiros raios solares, a voz poética descortina uma epifania matinal ao evocar tantas imagens poéticas, a partir de uma linguagem altamente sinestesia. Desse modo, os versos de conotação ambígua trazem uma forte carga sensorial, como é o caso de *rosa face*, sendo difícil dizer se refere a um rosto jovem ruborizado ou a personificação de uma rosa. Mas, o ápice dessa epifania se encontra no terceiro verso – *puro gosto de luz*, quando a luz passa a ser sentida no paladar, para além do aspecto visual. Logo, observamos uma intensidade notável na lírica de Orides, e esse poema exemplifica o caráter místico e sinestésico de sua linguagem lúdica, uma vez que a composição versos não se dá por léxico erudito. Apesar disso, trata-se de uma poesia de bastante densidade, construindo muitos símbolos ampliando o leque das leituras, parte de sua estilística simbólico-poética.

Para tanto, esta produção rendeu a Orides o Prêmio Jabuti, dando-lhe mais reconhecimento, fora do seu ciclo de amigos. *Alba* desvela a reincidência de símbolos e o

questionamento do ser “marcada por um tom de amargura lírica e seca” (Zampieri, 2018, p. 2889), sendo produzida na fase que se converteu ao Budismo conforme declara Castro no documentário da UNIFAE. Dito isto, observando o estilo de escrita já consolidada, Zampieri conclui que:

[...] podemos perceber uma poeta madura, cuja poesia perpassa por várias temáticas, das mais simples as mais complexas, das coisas aparentes banais ao resgate da tradição literária, filosófica e religiosa. Uma poesia que trata do silêncio, do ser, da memória, da página em branco, da vida. E que por traz da simplicidade e economia de vocabulário, sem muitos rebuscamentos poéticos, nos conduz a uma reflexão sobre a poesia e o fazer poético (Zampieri, 2018, p. 2898).

Em síntese, Zampieri (2018) faz um apanhado das características que singularizam a escrita da obra e a qualificam como *madura*. Do ponto de vista, Zampieri (2018) *Alba* é uma produção lírica que transcende a condição do ser como cria de instantes em breves versos, que transforma a linguagem em profundidade sónica. O fazer-poético oridiano, portanto, sem depender de artifício retórico-poético, revela suas complexidades e beleza na epifania de uma manhã, enquanto mescla Filosofia e religião no solo da arte.

Por volta da década de 90, com a publicação de *Rosácea*, a saga da poética fonteliana ganha continuidade, sendo configurada pelo caráter heterogêneo de sua produção, como é apontado na epígrafe: *Coisas varridas/ e ao acaso/ mescladas/ — o mais belo universo*. Tal texto prenuncia a natureza multifacetada dos poemas de Orides nesse volume, pois, organizando-se em cinco blocos distintos – *Novos, Lúdicos, Bucólicos, Mitológicos e Antigos* –, constituindo as cinco pétalas desta flor. O título também faz alusão a um elemento arquitetônico decorativo nas catedrais, são janelas ornamentadas por vitrais com função de transmitir a luz e a cor que simboliza a ascensão ao sagrado e a sabedoria. A nomeação da obra, nesse sentido, pode estar ligada ao processo da luz atravessando os segmentos de vitrais e chegando ao interior do ambiente, pois Orides se vale da junção dessas partes, “que isoladamente possui características próprias” (Nunes Filho, 2018, p. 23), e assim, projetam outras tensões na plasticidade sónica da palavra na/para poesia.

A dicção poética de Orides, portanto, permite que um mesmo signo transite para além de imagens poéticas cristalizadas, o que se mostra mais nitidamente quando se observa isso entre os poemas em cada bloco. Mas isso já sabemos, Orides nunca se pretendeu ao convencionalismo, é por esse e tantos outros motivos, que a poeta chega no seu quarto livro exibindo “uma espécie de evolução dos temas e das formas poéticas no sentido de melhoria” (Nunes Filho, 2018, p. 24), reafirmando a sua complexidade estilística.

Em paralelo à produção de *Transposição*, discute-se que *Rosácea* teria sido uma obra construída simultaneamente, ao menos uma parcela dos poemas já estava pronta, no contexto de publicação desse primeiro livro. Nisso, Nunes Filho (2018) destaca que a concentração desses poemas datados na década de 60 se encontram na parte nomeada como *Antigos*. Orides, ao puxá-los da gaveta, põe-nos em contato com outros encaixes de sua poesia. Para tanto, a autora une a faceta antecedente à São Paulo – que por si só já possuía uma voz amadurecida –, marcada pelo transpor das imagens; e, às muitas feições que a poeta desmascarou para ao público no percurso de sua travessia até aquele momento, e até algo a mais. Sobretudo, a técnica pela qual a poeta une forma e discurso lírico nessa produção.

Apesar dessa discussão, a autora afirma que *Rosácea* foi um livro organizado às pressas. Todavia, deparamo-nos com uma escrita refinadíssima dos poemas, toda a articulação entre os poemas e suas respectivas seções, pelas quais, tendo em vista heterogeneidade da antologia, a “poética oridiana construiu pautada na reflexão crítica em torno da existência e da linguagem poética” (Nunes Filho, 2018, p. 22). Nota-se, portanto, o grau de coerência admitido nessa obra, pois Fontela, apoiando-se no eixo temático e no temporal, embora seja um livro heterogêneo, consegue pôr um certo ordenamento nesse outro universo poético. Quer dizer, há *caos e ordem*, ou *caosmos*, na perspectiva de Orides.

A entrada de *Rosácea* no mercado editorial incentivou a publicação de uma coletânea, a qual reuniu essas quatro primeiras obras da autora. Daí surge *Trevo*, no ano de 1988, quando o poeta e crítico Augusto Massi, organizador da coleção *Claro Enigma* vinculado à livraria *Duas Cidades*, junta toda produção de Fontela entre 1969 e 1986. Logo na orelha, Candido comenta que Orides “tinha o dom da modernidade, um dizer muita coisa por meio de poucas palavras, quase nenhuma palavra, organizadas numa sintaxe que parece fechar a comunicação, mas na verdade multiplica suas possibilidades” (Candido, 1988 *apud* Lima, 2010, p. 99). Ou seja, o crítico lê Orides observando seu traço substancial: versos lapidados; e, também os desdobramentos possíveis a partir de uma linguagem depurada.

Assinalando as duas primeiras décadas da poesia de Fontela, esse volume reúne as quatro folhas que integram este *Trevo*. Por meio dessa coletânea, é possível perceber o caminho que Orides trilhou como uma poeta, posto que, distanciando-se dos padrões da poesia feminina, a poeta não buscou escrever textos com teor confessional. Para Nunes Filho (2018), a autora estava decidida a abdicar dos estereótipos, pegando um desvio da rota convencional às escritoras, que poderia qualificá-la como inferior. Orides estava decidida a ser ela mesma, a construir uma poesia autêntica.

No final do século XX, *Teia*, a última obra publicada por Fontela – lançada exatamente dois anos antes de seu falecimento –, traz um fio de linguagem pulsante, sustentada por uma profunda densidade filosófica nas entranhas dos seus versos metapoéticos. Sua escrita equilibradíssima se mantém firme, singular e lúcida, como se pode observar nas cinco partes que compõem o livro, a saber *Fala*, *Axiomas*, *O Antipássaro*, *Galo*, *Figuras* e *Vésper*. O livro mescla paradoxos e imagens antitéticas, e por isso “a expressividade exige uma leitura atenta, e desacelerada” (Gonçalves, 2014, p. 150), quer dizer, incita ao leitor a uma leitura mais demorada, menos imediatista, e só assim fluir entre os símbolos e os sentidos que podem ser gerados a cada retorno ao texto poético.

Prefaciada por Marilena Chauí, a obra conta com a figura emblemática do *pássaro* tão recorrente na poética oridiana, que assume uma gama de significados em cada poema. A ideia de um *passáro-operário*, por exemplo, no poema intitulado “João”⁷ o qual faz referência ao poeta João Cabral de Melo Neto. O poeta engenheiro é aludido no texto tanto pelo título que traz o seu primeiro nome quanto por essa ideia do *pássaro-operário* em alegoria ao fazer-poético da escrita cabralina. É bem verdade que Cabral pensa a Arte como um trabalho árduo, relacionando a criação artística com uma obra em construção, e assim, o poeta é o operário e o poema sendo vista como estrutura concreta.

Ao pensarmos sobre associação de Orídes com o poeta engenheiro, observamos a “armação de uma estratégia baseada em cálculo, método, atenção e paciência” (Marques, 2019, s.p.) para compor seus versos, o que leva a uma aproximação com a escrita cabralina, mas negada pela referida autora. Quanto ao título do livro nos lembra a armação de fios feita pela aranha, que das suas glândulas produz fios finos de seda, cuja textura impregnante da trama tem o objetivo de capturar possíveis presas. A aranha, portanto, é um ser que fia por instinto, já que se trata de uma criatura pequena que pode fazer grandes trabalhos. Orídes também é uma fiadeira, e não pode deixar de tecer sua trama de sentidos. Por meio da palavra, a poeta aborda questões ontológicas, traz para a poesia a reflexão do ser, da condição humana no mundo real.

Orídes vale-se do símbolo da aranha, que, por sua vez, é vista em várias culturas como um ser responsável na criação do cosmo, conforme apontado por Marques, pois “o que mais interessa a Orídes é sua materialidade, o processo mesmo da tecelagem” (Marques, 2019, s.p.), estabelecendo uma relação com a ideia de trabalho. Como é exemplificado no poema “Teia”:

⁷ Trecho da segunda parte: “O pássaro-operário/ madruga:/ construir a/ casa/ construir o/ canto/ ganhar – construir –/ o dia.” (Fontela, 2015, p. 315).

“a teia, não/ arte/ mas trabalho, tensa” (Fontela, 2015, p. 309), cuja conotação metapoética enfatiza que além do viés artístico, a poesia também requer do poeta o labor de suas mãos.

Posto isto, Marques afirma que,

Nos versos de Orides Fontela, porém, a aranha não pratica simplesmente a espera passiva. Da leitura do poema depreende-se toda uma estratégia armada, uma conjugação de esforços a transformar a espera em algo mais agressivo - a espreita, a caça, ou seja, algo menos próximo da inspiração do que de uma “luta corporal” com as palavras. A espera seria um modo de exprimir a “procura da poesia” (Marques, 2019, s. p.).

A espreita da aranha na teia, como pontua Marques (2018), desvela a busca astuta e silenciosa para alcançar e devorar a possível presa. Valendo-se da analogia da aranha, Marques nos leva a entender que para ler os versos densos da poeta é preciso uma atenção maior, uma vez que há essa “estratégia armada” que efeito do labor artesanal da aranha. Mais do que isso, o pesquisador mostra-nos, a partir dessa imagem, o duelo simbólico entre a inspiração e a espontaneidade no ato criativo. Isto é, pode-se ler o poema pelo viés da metalinguagem, da poesia que se reflete o próprio fazer-poético.

Em homenagem à brilhante Orides Fontela, a editora *Cosac Naify* reúne toda produção lírica publicada em vida pela autora, em 2006, nomeada de *Poesia Reunida*. Tendo como organizador Augusto Massi, a editora realizou uma compilação dos seus cinco livros, chegando até ser premiada pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA). Em virtude disso, Lima acredita que a edição contribuiu na época para uma “reavaliação da escritora dentro do quadro da poesia brasileira contemporânea” (Lima, 2010, p. 13). Por fim, em 2015, vem a público, a *Poesia Completa de Orides Fontela*, pela editora *Hedra*, e dessa vez organizada por Luis Dolhnikoff a partir dos achados de Gustavo Castro.

Em relato na produção do documentário, Castro assente que, por volta de 2006, sonhou com Orides, e nesse sonho ela o incumbiu de achar seus poemas. O biógrafo confessou que pensou nisso significativamente, mas só depois de alguns anos foi à casa de Gerda nesse propósito, e, nessa visita, encontrou poemas escritos nas capas e nas últimas folhas dos livros que a poeta lia. A partir daí se deu a busca, visando conseguir agrupar uma provável e inusitada antologia. Logo, a contribuição desse volume de escritos resultou nos *Poemas Inéditos* que se somaram à poética de Orides Fontela. Em 2015, publicado pela editora *Hedra*, lançou-se *Poesia Completa* da escritora que se refere às cinco obras: *Transposição* (1969); *Helianto* (1973); *Alba* (1983); *Rosácea* (1986); e *Teia* (1996); juntando-as a esse bloco de poemas – os quais possui uma altíssima qualidade estética digna da poesia oridiana. À vista disso, buscamos esmiuçar mais acerca desse estilo de escrita com tal potencial artístico-criativo na seção seguinte.

1. 3 As entrelinhas de uma teia

Na trama lírica de Orides, a linguagem é depurada, e os caminhos para os sentidos são labirínticos, conferindo à sua poética muitos desdobramentos. Ou seja, no exercício do tecer dos seus versos, seu lirismo trabalha com a *palavra* de modo a desnudá-la das camadas de significações sobrepostas, “revelando-a como a construção de linguagem que se faz e refaz a cada ato discursivo” (Bucioli, 2003, p. 30), evidenciando a complexidade nítida de sua poesia. Esse movimento assemelha-se ao ofício de uma tecelã, que fia e desfia, criando e recriando as tramas conforme as necessidades de reorganizar os fios. Seja poeta seja artesã, ambas propõem traçar a finitude da essência do ser, tal como é apontado por Cleri Bucioli (2003), na qual a autora traz justamente esta imagem da fiadeira, associando-a ao fazer poético de Orides Fontela, com objetivo de ilustrar em sua pesquisa a sedução da poeta por exercitar “a linguagem para além de todos os sentidos e de toda possibilidade” (Bucioli, 2003, p. 29).

À luz de Heidegger e Derrida, os estudos Bucioli tem como foco se ater a força motriz da solução pessoal de Orides, investigando a interface lúdica desta poesia de alto fôlego, com o abrir e fechar do leque da linguagem fazendo um movimento rico de imagens poéticas; bem como aborda a proximidade com a poesia concreta, elegendo novas maneira de dispor a matéria verbal, e por efeito expande as linhas de leitura. No mais, Bucioli (2003), valendo-se dos objetos concretos alinhavados no ato discursivo, elucida que a voz oridiana realizando esse o movimento do leque sugere um de jogo de esconde e revela da *trama* dos sentidos.

Assim, na tessitura de Orides, a *palavra* alcança uma dimensão quase que inesgotável, de modo que seu lirismo “margeia os limites da realidade” (Felizardo, 2009, p. 129) consagrando alguns signos, como o *silêncio*, o *espelho*, o *sangue*, o *branco*, o *pássaro*, os quais são ressignificados a cada poema e “pela recorrência transformam-se em *símbolos*” (Andrade, 2010, p. 101, grifo nosso). Vê-se, por exemplo, um de seus textos sob o título de “Poema”, do livro de *Alba*:

Saber de cor o silêncio
diamante e/ou espelho
o silêncio além
do branco.

Saber seu peso
seu signo
– habitar sua estrela
impiedosa.

Saber seu centro: vazio

esplendor além
da vida
e vida além
da memória.

Saber de cor o silêncio

– e profaná-lo, dissolvê-lo
em palavras. (Fontela, 2015, p. 35).

O texto aborda os símbolos já consagrados na poética de Orides, enfatizando sobretudo a questão do silêncio, naturalmente para sinalizar a ausência do som ou de ruído, aqui posto como substância, como um recinto a ser “profanado” pela palavra poética. O silêncio como forma dissolvida pela linguagem mediante ao ato poético. Quer dizer, em sua poética, Fontela reinaugura os sentidos dos signos, pois, “para a poeta, o importante é chegar à essência da linguagem, ter o signo como matriz da composição” (Bucioli, 2003, p. 110). Logo, é interessante frisarmos que seu engenho com a palavra impressiona pelo esvaziamento de matriz semântica imputada, a fim de transpor novas imagens mediante ao processo de reinterpretação; mas é o seu poder de síntese que nos deixa inquietos. (Se o termo *inquieto*, assim, conseguir oferecer a conotação desejada). O poema “Média”, do livro *Transposição*, exemplifica essa maturidade semântica de Orides:

Meia lua.
Meia palavra
Meia vida.

Não basta? (Fontela, 2015, p. 80).

Composto de apenas quatro versos cerrados, sem sequer utilizar um único verbo, o poema, simetricamente equilibrado, comporta em cada verso exatamente dois vocábulos, sendo encerrado pelo ponto final – diferenciando apenas no último verso, devido ao ponto de interrogação. Nesse texto, o título indica previamente a ideia de algo mediano, mas, em uma leitura mais diligente, podemos ver a imagem da incompletude, ou a cena de algo inacabado. Reforçado pela repetição da palavra *meia*, o poema aborda o abreviar da natureza, do tempo e da vida, senão dos limites da própria linguagem, mediante a expressão *Meia palavra*. O poema, dessa maneira, não se faz a partir do muito dito, antes interpela o leitor a refletir a parte que nos cabe a metade de um todo negado, ou interrompido por um misterioso ponto final. Enquanto a interrogação, a quem cabe responder?

Tocando na questão da síntese, Fátima Souza (2004), para além dos pontos levantados traz sua leitura acerca dos traços estilísticos de sua produção refletindo acerca da sua face lúdica, e ao analisar o poema “Teia” de livro homônimo, e dentre tantas observações, afirma

que “a linguagem é condensada, a ideia é espremida em imagens simbólicas” (Souza, 2004, p. 30). Isto é, Orides apresenta uma envergadura para um estilo mais econômico, mais condensado. No seu ofício enquanto poeta, a escritora experimenta agudamente o deleite de capsular todo um mundo na partícula mínima de um texto: as palavras. Orides faz da poesia o seu ribeiro de Querite⁸, oculta profecias desconhecidas aos homens em suas águas vivas, cuja fonte é nutrida pela criatividade no manuseio desta linguagem poética.

Se há uma condição a ser feita ao leitor, sumariamente seria a sua sensibilidade de afetação diante de uma poesia tão refinada, senão também aspereza, que está constantemente presente na composição dos poemas, de modo que olhar deste seja fitado no texto com precisão, lançando sobre sua tessitura uma certa curiosidade, para desvendar os segredos desta *porta* entreaberta. Ou seja, é preciso que o leitor esteja ciente que mistérios e profecias, estão à espera, mas é fato: há *armadilhas* na poesia de Orides, como traz Souza (2004). Quanto mais conciso, mais fechado. Quanto menos vocábulos, mais infinitas leituras.

Nesse ponto, é pertinente dizer que para a crítica, um aspecto que mais chama a atenção nessa escritora é justamente: a concisão verbal; uma característica ímpar que realça sua obra, devido à densidade sógnica presente em seus textos. Andrade (2010, p. 103), atribui a poesia de Orides “o calar que diz muito”, ou o pouco dito na espessura do papel, isto é, a manifestação mínima da matéria verbal no branco página, e pela qual Orides alcança um nível de maturação semântica quase que irreproduzível. Para exemplificar, é importante citarmos o poema “Da poesia”, da seleção dos *Poemas Inéditos*:

Um
gato tenso
tocaiando o silêncio. (Fontela, 2015, p. 398)

Imprimindo uma sensibilidade mística, a poeta, nesse curto poema de três versos, incita-nos a imaginar a cena de *um gato* realizando o ato curioso de *tocaiar o silêncio*, e quando se analisa a inventividade dessa imagem, ou ao menos os efeitos desta, podemos ver o quanto é complexa e criativa é essa construção. Parece-nos, a princípio, que se trata de um episódio comum, um felino à espera de algo, muito possível concentrado em uma presa. Todavia, Orides nos propõe uma cena inusitada, pois a autora coloca o animal vigiando um alvo na alcunha de silêncio, consistindo então em velar a abstrata presa. Sem nos dar pista de onde ou quando, o gato realiza ação no gerúndio de *tocaiar* nos trazendo a ideia de continuidade, ou de um findar inconcluso, a engenhosa metáfora do gato nos leva a transcender em sentidos e no tempo, afinal

⁸ Menção a passagem bíblica de 2 Reis do capítulo 17, a qual narra o período em que o profeta Elias se exilou no ribeiro de Querite durante a seca vivida por Israel, enquanto reinou Acabe.

o leitor não encontra um desfecho dessa ação. Logo, poderíamos supor ser o leitor a real presa da poesia oridiana nos levando a transcender a partir desse pequeno escopo linguístico, e evidentemente poético.

Ao nosso ver, essa vigilante é bastante similar ao processo criativo de composição lírica e o título “Da poesia” algo nesse sentido por carregar ideia de procedência como se dissesse que pertence ao fazer-poético esse movimento tenso de *tocaiar* o indizível, nesse caso, o *silêncio*. E quando lemos o poema pensando nessa relação, imaginamos que assim como o felino vigia tenso essa coisa ainda inaudita, tal como é o/a poeta já que busca fazer poesia levar o sujeito-autor a estado de tensão entre a intensa sensibilidade e a realidade, e de espera para achar a palavra que consiga expressar a sua subjetividade forma de pensar. Logo, sob nossa interpretação, o silêncio seria o intervalo no qual ainda não se manifestou a palavra. Dessa maneira, seria a personificação desse estado de alma vivido por quem deseja fazer poesia, abrir os olhos e espreitar o momento oportuno. Todo esse viés metapoético, portanto, surgiu desse pequeno poema de apenas seis vocábulos. Ou seja, do pouco também podemos tirar o muito, um traço muito similar com a escrita oriental.

Vale também salientar a estreita relação entre o fazer poético e a filosofia na obra de Orides, como um traço que se sobressai em sua escrita. Lendo seus poemas, inevitavelmente o leitor acaba sendo elevado além das páginas e versos, transcendendo em reflexões ontológicas. Ou seja, seus poemas são linguagem poética atravessada pelas aspirações da filosofia. Aliás, na alcunha de “poeta filosófica”, por Dolhnikoff, a sua produção artística flutua nos pensamentos de Martin Heidegger e Ludwig Wittgenstein, visto que Orides Fontela era apreciadora das convicções científicas de ambos. Enquanto Heidegger, fervoroso nos estudos da filosofia alemã refletia insistentemente em volta da entidade do ser e do tempo, sendo contornado pela fenomenologia e o existencialismo do século XX; já Wittgenstein, explorou ostensivamente os limites da linguagem, ao passo que buscava a essência desta, o que o levou a pensar as possíveis relações entre o mundo e o pensamento mediada pela linguagem.

Muito provavelmente por isso, Souza (2021) acentua na tese de mestrado, *A palavra integradora: o mito na poesia de Orides Fontela*, que “a densa estrutura do poema de Orides comporta, através do diálogo com a filosofia, um dos contornos mais fecundos de sua produção” (Souza, 2021, p. 6), de maneira que o diálogo pode ser observado tanto na tensão estabelecida pela poeta entre o silêncio e o vazio, bem como as questões existencialistas sublimadas pelo sujeito poético. Assim, “Orides inquieta como metal frio e cortante, suas palavras são pura crueldade” (Souza, 2004, p. 13), isto é, os seus versos ásperos podem vir a machucar um leitor sensível pela subjetividade, afinal de contas “por meio da oportunidade que o encontro da leitura

propicia, os extratos materiais humanos e além-humanos (neste caso, do mundo em sua concretude, que não deixa de ser também o poema que sangra a carne do papel) se interconectam” (Alves, 2022, p. 189).

Também nos apoiamos na tese *O lirismo objetivo de Orides Fontela*, de Nathally F. Alves (2022), pela USP, conjecturando um estudo acerca da matéria e emoção, isto é, a pesquisadora investigou a tensão produtiva entre tais conceitos, compreendendo com tal dicotomia revela uma singular subjetividade ante à poesia, por meio de uma linguagem depurada pela qual os sentidos se constroem mediante à concentração da tessitura verbal. Nesse viés, Alves (2022) aponta que a lírica de Orides apresenta uma tendência objetiva, mas não de um modo racional no sentido lógica da matemática cabralina, uma vez que se observa o seu discurso lírico que comporta instâncias subjetivas, em virtude do seu caráter expressivo e sentimental a qual se incorpora ao sujeito poético. Cabe dizer que, na sua tessitura poética, embora não construa versos seguindo a lógica compositiva tal qual João Cabral de Neto em suas obras, sendo verificável um estilo imbricado às operações formais neste, Orides tem sua expressividade no plano dos sentidos, partindo do viés da lucidez corroborada pela objetividade da linguagem para atingir novos sentidos.

Destarte, compreendemos que muitas são as características ímpares da obra de Orides, revelando a potencialidade de sua voz poética, uma maturidade estilística e uma habilidade em desnudar a palavra poética. Apesar disso, interessa-nos discutir aqui no que diz respeito à concisão, o principal atributo de sua obra, que traz singularidade para sua solução pessoal, e reafirma a originalidade e complexidade de sua escrita. A pureza de seu estilo conciso é reflexo de tamanho habilidade possuída por poucos, sendo um lirismo belo e raro. Orides não diz pouco por falta de repertório linguístico, ou por criatividade baixa, mas, verdadeiramente, por ser incrivelmente capaz de criar universo sógnico vasto com poucos fios de teia à mão.

Sendo assim, esta pesquisa busca compreender a tessitura de Fontela a partir dessa particularidade referente à sua performance artística, que, frequentemente, interliga-se com aspectos apontados, como a densidade, a lucidez, a objetividade e o viés poético-filosófico; acima disso, observando como tal característica pode se vincular aos princípios do haikai, de modo que temos por finalidade aprofundar em nível de estudo e discussão acerca da sua poética, ressaltando a importância de ler e experienciar a arte dessa poeta. Para tanto, no capítulo seguinte iremos fazer um apanhado da origem dessa poesia oriental e seus predicativos, além de retomar a chegada do haikai no território brasileiro. Isso nos ajudará a compreender como essa influência pode ter chegado até Orides entre as décadas de 70 e 80.

2. O DESABROCHAR DA FLOR DE CEREJEIRA

2.1 A luz do Oriente

A tradição da poesia japonesa, influenciada por fatores culturais ao longo dos mais distintos períodos e eras, tem os fenômenos da natureza, sobretudo nas estações do ano, como o “núcleo de seu imaginário e seus temas principais” (Lira, 2017, p. 11). Em um contexto no qual os samurais serviam ao império, encantadoras gueixas dedilhavam seus instrumentos de corda, os jardins eram contemplados pela beleza do desabrochar das cerejeiras, e os poetas japoneses, valendo-se da paisagem pitoresca que os cercava, expressavam-se por meio de um olhar observador e sensível acerca da vida campestre na era feudal.

Sendo uma nação cuja subsistência dependia do cultivo agrícola, o Japão primitivo assumiu caracteres chineses como sistema de escrita nos primeiros quatro séculos d.C. Todavia, com o avançar dos séculos, a língua japonesa teve seu curso de desenvolvimento, favorecendo o surgimento da própria literatura. Diante desse contexto, o acervo literário japonês se tornou extenso, e a partir do século VII, destacou-se por uma diversidade de formas poéticas, dentre estas:

Duas principais formas poéticas destacam-se: o *tanka*, poema composto de cinco versos em duas estrofes e contemplando trinta e uma sílabas, difundido a partir do século VII, no Período Nara; (710 d.C. – 794 d.C.); e o *renga*, engenhosa composição coletiva bastante praticada entre os séculos XII e XVI (isto é, vai do Período Heian ao Período Muromachi), compreendendo duas estrofes em que a primeira estrofe (*hokku*) figurava um esquema de “cinco-sete-cinco” sílabas, e a segunda com sete sílabas, assim sucessivamente, formando um longo poema (Araújo, 2014, p. 36, grifos do autor).

Para Araújo, são “dois gêneros basilares para a evolução literária japonesa por trazerem para a criação literária, cada um com seus usos particulares de linguagem, a realidade” (Araújo, 2014, p. 36). Esse processo pode ser observado na história do *renga*, *hokku* – a estrofe inicial do predito gênero – alcançou sua autonomia com o tempo e passou a ser escrito como um novo gênero: *haiku*. Para Nunes (2019, p. 125), a motivação disso se sustenta na “necessidade de uma versificação mais nova e simples”, para que as mais diversas classes tivessem acesso. De início, esta pequena estrofe interdependente tinha uma conotação humorística, mas depois ascendeu por meio da incorporação de elementos filosóficos e contemplativos.

Neste ponto, fazemos uma retomada a Era Edo (1603-1868), período em que o Japão experimentou uma fase de paz, por efeito da estabilidade política entre os clãs, como aponta Lira (2017). Foi neste mesmo contexto que Matsuō Chueemon Munefusa, mais conhecido pelo

pseudônimo de Matsuo Bashô, descendente de samurai, abandonou as armas para se dedicar às artes. Após a morte de seu mestre, Bashô migrou para Edo⁹, sede do governo, empenhando-se às letras. Não é novidade para ninguém afirmar que é o nome de maior referência como emblema na/da literatura japonesa, e isso principalmente pela produção de haikais, já que fez deste predito gênero poético uma arte altamente refinada.

Nas palavras de Lira, “coube Matsuo Bashô resgatar a poesia japonesa da estagnação” (Lira, 2017, p. 9), de sorte que “Bashô elevou o haikai a um ideal estético de simplicidade, espontaneidade e aperfeiçoamento espiritual, transformando-o em prática de vida” (Nunes, 2019, p. 125). Em meio às suas peregrinações e a vocação ao budismo, o autor conseguiu difundir a prática artesanal do haikai, e assim, alcançando o seu reconhecimento. Mas afinal o que é o haikai? Apenas uma forma sucedente do *renga*? Apenas uma construção poética no molde de um terceto? Há estudos que ainda têm noção mais tradicional acerca do haikai, como poema estruturado formalmente em uma unidade fixa de dezessete sílabas poéticas, com a mesma distribuição métrica do *hokku*, isto é, cinco-sete-cinco.

Por outro lado, a essência do haikai é vista também como o “mergulha[r] no microuniverso do detalhe” (Nunes, 2019, p. 131), na sua brevidade, ele revela a transitoriedade das coisas, do universo, ou seja, concentra-se em descortinar o estado natural e espontâneo: a impermanência da natureza e da própria vida. Quer dizer, cedido no fluxo do tempo do aqui e do agora, a forma diminuta japonesa, traz um olhar observador que silenciosamente se fita no cair da neve no telhado da cabana, na quebra da haste de um bambu, ou quem sabe, na pequena luz de um vagalume iluminando a pacata vila. O haikai é uma poesia da singeleza, como pode se ver neste poema de Bashô:

Os vagalumes:
Sou ferido no escuro
Pelos espinhos. (Bashô, 2017, p. 163, tradução de José Lira).

A imagem tranquila descrita nessas três frases mostra um cenário noturno, como se fosse uma cena ao anoitecer. Nela, os vagalumes, que são pequenos seres que brilham, piscam suas luzes, criando um brilho suave na escuridão. No entanto, quem observa esse piscar de luzes acaba se machucando por causa deles. Interpretamos a cena do poema não pelo viés da tensão, mas pelo da conformidade. O eu-observador se fere e exprime isso como integrante do ambiente, assim como vagalumes.

⁹ Referência a Tóquio, a capital atual do Japão, que significa "capital do leste". Foi renomeada quando o imperador mudou a sua residência para esta região, fazendo da cidade a sede oficial do país, em 1868.

O texto exemplifica tanto a métrica, o ritmo e a concisão, como também o plano temático ligado à natureza como expressão da tradição literária e cultural. Nesse ponto, pode-se dizer que é figurativo do estilo fazer alusão ao ambiente, às épocas do ano e suas respectivas mudanças. Também traz na sua composição a valorização do instante, capturando o momento efêmero e a buscando uma iluminação real – tal como se nota nos versos acima. Este estilo denso e sintético é visto por Araújo como a forma poética que busca registrar o frescor do agora, afirmando que:

O haikai capta a realidade como se a fotografasse. Um recorte. Um fragmento. Um documento. Ora, fotografar o real é produzir novas imagens desse real em pose para a câmera. Direcionada, a *câmera-haikai* opera objetivamente, mas sem abandonar as cordas da subjetividade e sensibilidade do olhar (Araújo, 2014, p. 36, grifo do autor).

Na perspectiva de Araújo, o haikai poderia ser entendido como uma fotografia que registrasse ou recortasse a vida pela objetividade de três enunciados. Nesse sentido, o exotismo pictórico do haikai enquanto “registro fotográfico do cotidiano” (Oda, 2003), obedece a alguns princípios como um texto poético imerso na cultura oriental, dentre eles: *kigo* – expressões evocativas que faz referência às estações do ano –, por meio deste o poema expressa os fenômenos naturais de modo objetivo, contribuindo para o caráter econômico da poesia haikaísta; *kireji* – traduz como “palavra cortante” –, corresponde uma “partícula marcante que indica emoção, a suspensão de pensamento ou uma sensação relevante” (Nunes, 2011, p. 40), de modo que pode vir aparecer na tradução de um idioma para outro como um ponto de exclamação, ou uma interjeição.

À medida que esta forma artística mais enxuta faz alusão à natureza, percebemos que há um sentimento de unidade entre o homem e a tudo aquilo pertence à fauna e à flora, quer dizer, diferente da vertente dos movimentos artísticos da Europa, os quais colocavam a natureza como um elemento cenográfico [Arcadismo] e/ou como espaço melancólico transpassado pela subjetividade [Romantismo]. Na verdade, nestes breves versos há um nível de profundidade amalgamado em sua poeticidade, seja pela virtude da contemplação das coisas, seja pela relação íntima com o silêncio meditativo – quebrado pelo enunciar da palavra –, uma estética que dialoga com as ideias do zen-budismo.

Originado na China por volta do século VI a.C., o Zen deriva da tradição Chan, tendo migrado para o Japão em torno do século VIII a.C., suas principais escolas foram: *Soto* e *Rinzai*. A primeira com uma maior ênfase à meditação silenciosa, já a segunda escola faz uso efetivo dos *koans*, ou “enigmas”. De uma maneira geral, o Zen é uma crença no despertar espiritual e na sabedoria, que são conquistados pelos budas através de uma meditação verdadeira. Essa

meditação, às vezes feita na posição de lótus com a coluna ereta, tem como objetivo alcançar a iluminação, ou seja, o *satori*. É oportuno dizer que o *satori*, na verdade, é olhar de contemplação intuitiva direcionado para a natureza das coisas por uma percepção inesperada, nova. No mais, sem depender de divindades poderosas, a jornada espiritual nos mosteiros se aproxima de uma filosofia.

Os rituais do budismo-zen necessitam de preparação, além de um conjunto de técnicas para serem executadas, é uma atividade cooperativa entre corpo e mente enquanto cultua a natureza que cerca o indivíduo, na busca por respostas, elevando o pensamento entre o universo e o cosmo. De acordo com Nakasato (2001),

O pensamento oriental é mais intuitivo em relação ao pensamento ocidental, que é mais racional e discursivo. Essa característica básica da cultura japonesa, que deve muito ao Budismo Zen, está presente no haikai. Em verdade, o haikai é uma forma de expressão do pensamento zenista (Nakasato, 2001, p. 2).

Dito de outro modo, o que Nakasato (2001) frisa sobre a essência da poesia japonesa, em especial, no que se refere ao haikai, é o teor sugestivo inerente à forma dos orientais criarem arte mediante à verbosidade da palavra. Em contraste ao discurso e à percepção lógico-racional do ocidente, o poeta japonês faz poesia a partir do seu poder de ver o mundo, e por isso é comum a analogia do haikai como uma fotografia do mundo haikai, mas, na verdade o que precisamos entender e Nakasato chama atenção é para essa ótica iluminada pela tradição Zen. O haikai é a imagem que revela o despertar da vida, é o abrindo das pálpebras para o fenômeno do agora como um convite para sentir, ver e ouvir a magnitude do existir de um tempo. Sendo assim, o *haijin*, enquanto contemplador, traz para seu texto um caráter espiritual, já que o haikai expressa as intuições da vida tal como um monge Zen apresenta em suas orações matinais.

Na escola *Shōmon* fundada por Bashō e seus discípulos – sendo os principais Yosa Buson (1716-1783) e Kobayashi Issa (1763-1827) –, sob o viés do Zen-budismo, estes aspectos estéticos e temáticos eram centrais na escrita dos haikais. Conforme as premissas do Zen, o *haijin* pincela no branco da tela a palavra, intuitivamente constrói uma espécie de segunda imagem do real, seja a manhã de outono despida de folhas, seja o pulo da rã no tanque, de sorte que propicia uma sensação sinestésica ao leitor. Bashō era praticante do Zen-budismo, e a sua poesia é a própria “expressão dos valores que ele cultivava: a espontaneidade, a intuição, o aperfeiçoamento espiritual” (Nakasato, 2001, p. 2), e por isso revelando a plasticidade de sua poesia pelo tom sugestivo.

Em síntese, o haikai é uma forma poética que apresenta atributo gestual e visual, uma estética do ver/ouvir/sentir voltada para o bucólico, cuja composição tem como forma fixa

dezessete sílabas poéticas, distribuídas em cinco-sete-cinco no terceto, sem a presença de título ou rimas, tal como vimos no poema anterior do mestre Bashô. Além de contar com o *kigo* e *kireji*, a escrita ideográfica da poesia japonesa ainda suscita o *satori*, o alcance sublime do despertar espiritual e iluminação para o modo como interpretamos o mundo real. No mais, para a próxima seção, acreditamos ser de suma importância seguir com um panorama do processo de introdução concernente a esse supracitado gênero poético no solo da literatura nacional.

2. 2 A introdução do haikai no Brasil

Acredita-se que a entrada do haikai no Brasil tenha se dado nas primeiras décadas do século XX, em 1908, com a chegada dos imigrantes japoneses ao país. No entanto, para Nunes (2019), o momento de maior expansão da poesia nipônica, resume-se a chegada de Kenjiro Sato, em 1927 – quase duas décadas depois –, circunstância em que “a tradição do *haikai* será firmemente mais difundida” (Nunes, 2019, p. 127, grifo do autor). *A priori*, os haikais eram escritos em idioma japonês, só depois houve as primeiras produções no português. Inclusive, até a tradução dos textos da escola de Matsuo Bashô e seus discípulos tiveram seus percalços.

Nesse ponto, a principal razão foi a dificuldade de adaptação do idioma japonês para o nosso dialeto, visto que se trata de uma língua silábica que se utiliza de menos fonemas em comparação ao português. Logo, conciliar forma e conteúdo se mostrou como um desafio para os tradutores. Como em qualquer tradução, seja qual for a Língua, surgem dificuldades no processo de passar de um idioma a outro, para não perder sentido e manter o aspecto estrutural do poema. No que tange à questão de produções deste gênero poético em solo brasileiro, primeiramente seguiram a tendência tradicional, contudo, os imigrantes japoneses ligados à prática do haikai, “diante de uma paisagem natural e aspectos humanos diferentes”, a literatura sob tais condições assumiu “características próprias e acabou por influenciar poetas com os quais entrou em contato” (Nakaema; Lopes, 2007, p. 1).

A intersecção entre ambas as literaturas, a japonesa e a brasileira, consiste na miscigenação poética que gerada no contato da arte nipônica e o lirismo dos poetas brasileiros. Portanto, essa literatura estrangeira, a expressão de cultura e de uma tradição, recém-chegada no contexto modernista, experimentou um processo de “antropofagia” (Nakaema; Lopes, 2007), pois sucedeu a incorporação da poesia japonesa na matéria de produção nacional, visto que o haikai surgiu, no cenário literário brasileiro, na mesma época em que iniciava os primeiros esforços para a ruptura dos ideais da *velha Europa*, como observa Franchetti (2008). Ou seja, uma espécie de desligamento estilístico com as manifestações artísticas eurocêtricas.

Foi por meio de Afrânio Peixoto que a forma poética oriental ganhou uma certa participação na literatura nacional e, neste ponto, Franchetti destaca que o poeta baiano foi “a primeira menção positiva do haikai no Brasil” (Franchetti, 2008, p. 17). Contudo, foi Guilherme de Almeida que proporcionou uma certa notabilidade a esta poesia minimalista, entre a década de 1930 e 1940, em particular. Posto isto, vale ressaltar que os esforços de Almeida foram significativos em relação à presença icônica da poesia oriental, uma vez que, além de seguir a mesma versificação inerente à forma tradicional, ainda introduziu modificações formais, como o uso das rimas e a adição de um título aos poemas caracterizado como *haicais*¹⁰.

Mesmo assim, o haikai só vai encontrar um “eco consistente” (Nunes, 2019, p. 129) na escritura poética de Paulo Leminski, em razão da influência do Zen no seu fazer artístico, que implica em um “olhar para o essencial da vida” (Araújo, 2014, p. 34), explorando o branco da página e a virtude do silêncio para reinaugurar as dimensões do dizer poético. A tese de Araújo (2014), traz justamente este estudo sobre a inteira dedicação de Leminski à esta forma singular que busca capturar o exato segundo de uma cena congelada, e a imagem fotografada pelo verbo. Reiterando a discussão sobre o escritor curitibano, Araújo enfatiza na sua pesquisa que “Leminski muito se dedicou aos *haikais* e deu-os uma particular elasticidade nos temas, sempre com um humor e com um labor na linguagem. Cada *haikai* de cada obra sua tem um traço particular, mas em todos eles o olhar é sempre conciso e direto sobre a realidade” (Araújo, 2019, p. 46, grifo do autor). Para exemplificar essa escrita, temos o seguinte texto:

Luxo saber
além destas telhas
um céu de estrelas (Leminski, 1983, p. 104).

Na simplicidade desses versos, o leitor consegue visualizar uma cena trivial, e ainda sim, tão poética. Comum o olhar para o céu e ver estrelas, mas, os versos breves de Leminski, dotados de um lirismo mais sentimental, nos apresentam o luxo de saber que além das telhas há *um céu de estrelas*. O haikai nos sensibiliza ao direcionar o nosso olhar para o corriqueiro, colocando no primeiro verso o *saber* como um *luxo*, algo valioso para passar despercebido: o além das telhas. Entre o verso do meio e o último, percebe-se uma conexão, não apenas pela rima imperfeita, mas também pelo jogo de camadas indiciado pelo artifício do *além*. Instaura-se no poema a dimensão de um lado de *dentro* e um lado de *fora*, sugerindo que o sujeito que observa está no interior, enquanto no além do teto, encontra-se um universo estrelado.

¹⁰A versão grafada com “c”, ao invés de “k”, geralmente é utilizada para se referir à poesia recriada por poetas brasileiros ao estilo da oriental no território nacional.

Em suma, apoiando-se no ensaio *Haikai no Brasil*, de Franchetti (2008), podemos sintetizar algumas fases e individualidades, no que toca aos estágios do haikai na cena literária brasileira, em três pontos: (i) a tradução do haikai em língua portuguesa, bem como as primeiras produções do gênero em solo brasileiro por Afrânio Peixoto; (ii) a “nova atitude poética” (Franchetti, 2008, p. 19) com os escritores modernistas, englobado a cor nacional nessa poesia de áureas orientais; (iii) a contribuição de Guilherme de Almeida na difusão do haikai e as suas adaptações desde ao conteúdo a forma. (Óbvio, sem desconsiderar o papel crucial de Leminski nessa travessia).

No que se refere às traduções dos haikais, vale destacar o nome do poeta paraibano, José Lira¹¹, o qual se dedicou em traduzi-los para a língua portuguesa, respeitando a métrica do haikai, com exceção a alguns casos muito específicos. Desse entusiasmo surge *As cinco estações: os haicais de Bashô*, em 2017, contemplando mais de mil poemas em seu respectivo idioma e versão traduzida, valendo-se de algumas notas explicativas que elucidaram questões formais e contextuais. O livro se organiza, como o próprio título já indica, em cinco estações do ano relativas ao clima oriental, sendo estas: o *Ano Novo* (referente aos quinze dias antes da primavera, segundo o calendário lunar); *Primavera*; *Verão*; *Outono*; e *Inverno*. No mais, Lira, nas notas iniciais intituladas de *A sombra do viajante*, salienta que sua tradução não tomou como base alguma língua mais próxima do português, e durante o processo deu prioridade a métrica, e por esse motivo sabia que seria crítico em relação ao papel secundário que o *kigo* ocupou no trabalho. Em face disso, seguimos para o próximo capítulo considerando a relevância que o haikai alcançou na poesia nacional, e como despertou o interesse dos poetas desse contexto, objetivando discutir acerca da voz oriental no trato poético de Orides Fontela.

¹¹ Célebre tradutor de Emily Dickinson, poetisa americana, inclusive, considerada como uma das mais importantes da literatura inglesa. Instigado pelas peculiaridades da linguagem poética dickinsoniana, começou a traduzir seus poemas ainda na graduação em Letras pela UFPE, o que lhe garantiu um notável reconhecimento. Além disso, tornou-se admirado como aquele que traduziu o poema “O corvo”, de Edgar Allan Poe.

3. O TECER DO INSTANTE

Ancorando-se nas discussões teóricas em torno do fazer poético de Orides Fontela, entendemos que sua poesia se qualifica como “um denso universo que requer maiores empreitadas” (Souza, 2021, p. 10). A construção deste universo é vista por muitas linhas de análise interpretativa, abordando desde o seu caráter filosófico à sua linguagem poética mais límpida, sobretudo o seu caráter artesanal com a palavra. Notamos, contudo, que, dentro da pequena fortuna crítica de Orides, a qual se propõe ofertar muitas possíveis leituras – a partir da elasticidade do seu texto –, há apenas algumas menções à sua relação proximal com o haikai, ou melhor, do seu *parentesco* (Felizardo, 2009, p. 131).

Como exemplo disso, temos a tese de Bucioli (2003) – já devidamente citada –, que faz uma menção aos traços do Zen na poesia oridiana. Segundo ela, isso acaba transparecendo em Orides pela “incontida reflexão sobre o ser e a linguagem, ou ainda pela forte inclinação metafísica de sua palavra” (Bucioli, 2003, p. 22), apoiando-se em temas universais como o ser, o tempo e a palavra enquanto intenta apreender o real. Tais considerações, para Bucioli, a aproxima do Zen, que foca na observação direta a partir da experiência no que tange ao universal, conforme pincela a pesquisadora. Ainda de acordo Bucioli (2003), o exercício de Fontela com a linguagem sugere traduzir a vivência em sua totalidade, em um momento particular, e esse movimento com a palavra espelha a filosofia do Zen, cujo propósito é iluminar o real em sua realidade partindo de um olhar sensível e novo, excedendo a ótica comum, sob o princípio do *satori*, o qual, “representa o instante do sujeito-lírico descobrindo seus símbolos como uma visão totalmente inesperada” (Bucioli, 2003, p. 109).

De acordo com Orione Macedo, “A obra de Orides é marcada pela reflexão filosófica” (2010, p. 177), cuja escrita meditativa e reflexiva sobre a existência, dialoga com a vertente zenista pelo seu aspecto ontológico. Ou seja, sendo “uma poesia mais do pensar do que do sentir, antes da razão do que da emoção”, é o lirismo que analisa a vida humana e seus questionamentos, encaminhando-se para uma dimensão menos subjetiva, mais objetividade. Nisso, é bastante comum a escritora paulista usar o círculo como plano temático em vários de seus poemas, sugerindo um movimento cíclico em torno do fenômeno da vida e da morte, senão da finitude do ser, como pode-se ver no poema “Círculos”, do livro *Transposição*:

Há uma lua
luz
além
do círculo do dia

Há uma luz
outro círculo (Fontela, 2015, p. 58)

A forma geométrica *Círculos* enquanto símbolo poético relaciona o tempo e o ser sob uma ótica filosófica no texto, dado que tanto a imagem da *lua* como a expressão *círculo do dia* aludem respectivamente ao turno da noite e ao ciclo da manhã, ou seja, remetem a luminosidade cada qual no seu período. Sendo assim, o poema traz essa ideia de continuidade de um ser/tempo que renasce e resplandece na face do céu, seja diurno seja noturno. Para tanto, o gesto da repetição desse rito, corroborado pela imagem forma circular de ambas as figuras, implica no retorno de uma constante. O círculo não fecha, nem encerra, mostra-se infinito. O poema faz esse movimento interminável, embora também traga consigo a ideia da transitoriedade, justamente por causa desse recomençar como resposta a esse fenômeno.

Nessa composição de duas estrofes, de linguagem econômica, o círculo, por sua vez, como símbolo transfigurado poeticamente, também expressa a ideia do vazio, sendo apenas contornado, mas sem a plenitude. Para a tradição oriental, essa dimensão do vazio que tal elemento carrega uma potência de sentido entrelaçada na matéria temática e/ou linguística, é uma linguagem isenta de predicados. Tais aspectos se conectam à filosofia zenista, cujo foco de sua prática está no pensamento profundo e na contemplação, e serve como base da meditação.

Parece-nos que assim como um monge, no cimo de uma montanha silenciosa, emitindo apenas o som da própria respiração, o sujeito poético dos textos oridianos se traja com vestes monásticas, fazendo-nos encarar a luz, o vazio, manifestados no branco da página. No que diz respeito ao espírito Zen, é interessante levantar que essa presença oriental na obra de Orídes, para além do gosto da escritora por temáticas como o silêncio, o momento fulgurante, o voo do pássaro, o branco, os círculos, etc; ressignificados pela luz do *satori*, pode ser marcado ao nosso entendimento pela filiação filosófica que atravessa o seu fazer-poético.

A poesia oridiana absorveu muito dos ideais de Martin Heidegger e Ludwig Wittgenstein, os quais, segundo Umberto Eco, em *Obra Aberta* (1991), possuem implicações orientais nas suas formulações teóricas. Na teoria de Heidegger, o metafísico coloca a experiência originária do ser-no-mundo como algo que adquire sentido na temporalidade, ou seja, situado e datado. Os estudos de Heidegger, portanto, postulam a recuperação desse ente, dado que “a metafísica põe o próprio homem, enquanto aquele que interroga, em questão” (Schiochett, 2015, p. 333). Para o filósofo alemão, o devido lugar da metafísica é “dentro da finitude humana”, como ratifica Schiochett (2015). É bem verdade que essa ciência se interessa pelo “instante da angústia”, quer dizer, pelo momento no qual o sujeito fora de si – suspenso pelo pensar – (des)constrói as razões da existência e do nada.

Segundo o pensamento heideggeriano o *nada* deixa de ser apenas ausência, e passa a significar um fenômeno fundamental do questionar o ser, de sorte que nos coloca diante do mistério do existir. Além disso, Heidegger propõe lançar à luz não a organização cronológica, mas ao tempo da existência, superando o pensamento racional. De modo semelhante, o Zen enxerga o vazio como um espaço fecundo e de muitos possíveis sentidos a serem apreendidos, e nesse caso, o silêncio é algo muito valorizado no fluxo constante da realidade, isto é, o aqui e o agora. Ambos, dessa maneira, tocando na questão do ser, sem assumir como verdade o discurso pré-anunciado, e levando a transitoriedade como algo iminente ao indivíduo, embora não sejam derivadas do mesmo tronco sociocultural. Por exemplo, no poema “Da metafísica (ou da metalinguagem)”, do livro *Rosácea*:

O que é
O que
é? (Fontela, 2015, p. 249)

O poema abre-se, à primeira vista, por meio da sentença interrogativa similar a um jogo lúdico de linguagem parte do inventário popular conhecido como *charada* – a qual propõe uma adivinhação –, em virtude da estrutura repetida que leva à interrogação. Entretanto, Orides extrai a palavra desse lugar comum e esvazia a sentença “O que é o que é?” requalificando os sentidos do léxico na cena poética, ao ponto de suscitar um caráter ontológico, em paralelo ao discurso poético na trama lírica. A face dúplice do poema se enuncia no título “Da metafísica (ou da metalinguagem)”, por meio do trocadilho possibilitado pelo uso dos parênteses, bem como pela presença *ou* que insere o sentido de alternância.

Entre o gesto metalinguístico e filosófico como se sugere no título, a poeta desloca o leitor do senso lúdico para o experienciar de um enigma de caráter ontológico e/ou poético. Do ponto de vista da cultura popular, a sentença disposta seria o bordão inicial contando ainda com a segunda pergunta, contudo, ao nosso ver, interessa à autora utilizar desse bordão popular para incitar o leitor acerca de uma questão tão universal: o é. Quer dizer, importa a Fontela, no ofício de poeta filosófica, provocar acerca da ideia de *ser* que tange nuances existencialistas. A pergunta que se subdivide em fragmentos, desdobrando-se em três versos na ruptura com a lógica, produz o vazio já que abrange as fronteiras da palavra em traduzir sentidos inapreensíveis.

Mesmo o poema se oferece como pergunta, e por conta disso funciona como espaço fecundo, de acordo com a tese defendida por Heidegger. Logo, na sua lírica oridiana, seja em matéria temática ou formal, ressoa-se as vozes do pensamento heideggeriano e do princípio zenista em razão do tom metafísico, excedendo a visão ocidental e seguindo por uma mais

O voo
 pensa-se o pensamento
 voa. (Fontela, 2015, p. 415)

Por outro lado, Wittgenstein dedicou-se a estudar acerca do problema na relação entre o mundo e a linguagem. Na verdade, discutiu acerca dos limites da linguagem em expressar o mundo, pontuar como a palavra não consegue exprimir o real, e assim, Wittgenstein sugere a separação ao que é dizível (o mundo dos fatos) e o que é indizível (a mística) por meio do verbo. Conforme Dolhnikoff, é *inevitável* não pensar na confluência entre a filosofia e o fazer-poético da autora, tendo em vista que “um dos temas mais caros a essa poesia é o da relação das palavras com o calar, com o calado, além daquela com as coisas e das coisas com o silêncio” (Dolhnikoff, 2015, p. 13), como é o caso do poema “Narciso (jogos)”, do livro *Teia*:

Nesse poema há um diálogo explícito com a personagem mítica *Narciso*, cuja história é uma das mais comentadas da Antiguidade: um jovem de aparência bela, que atrai tanto mulheres como homens, mas sem nunca ter visto a imagem de si mesmo. É bem verdade que Narciso foi amaldiçoado, não podia ver a sua própria beleza ou sofreria um fim trágico. No entanto, o moço orgulhoso encontrou sua desdita nas águas cristalinas de um lago, uma vez que

se apaixonou por sua própria imagem refletida, de sorte que, sendo incapaz de abandonar a imagem espelhada naquelas águas, seu amor exacerbado o levou a morrer à beira do lago. E onde jazeu seu corpo, nasceu a *flor narciso*, que leva o seu nome como um símbolo da vaidade.

O poema “Narciso (jogos)” versa por meio do jogo da linguagem, desse episódio trágico que reúne o belo e grotesco da morte em “Tudo/ acontece/ no espelho”, condensando toda uma cena narrativa com uma notável precisão, nas entranhas do poético. O dito revela a ação eternizada na matéria linguística da lírica oridiana, e o não-dito, como encarne do silêncio, suscita mistério. Parece-nos que, a voz poética também traz o nosso olhar para uma superfície refletida, capturando a nossa atenção tal como sucedeu a Narciso, mas, no caso do predito texto, trata-se de um objeto de lâmina de vidro em um estado inerte, para o mundo físico. Já na tessitura lírica, o espelho é efeito da poesia para representar a vida, quer dizer, como metáfora para o movimento da linguagem ante à realidade. Afinal, segundo Wittgenstein a linguagem é o espelho do mundo.

À luz da tese desse filósofo e do ideal zenista, é possível ver o diálogo entre a filosofia da parte ocidental e os princípios budistas na poesia de Orides, concebida na tensão entre o dito e o não dito. Mediante aos versos densos e lúcidos, a poeta se assemelha a um monge em cima de um monte, onde, concentrado no silêncio, medita sobre a vida e os acontecimentos. Esse estado reflexivo é respaldo da formação em Filosofia e do ingresso ao Budismo como praticante, sucedendo em um enlace com o orientalismo na sua produção artística.

De fato, é algo impressionante, pois Orides, sedenta e violenta, utiliza a filosofia de Wittgenstein e o espírito Zen para fazer arte, entregando ao leitor uma poesia autêntica, cuja tessitura é composta de fios de natureza distinta, para produzir um bem-comum. Também, vale frisar que, quando falamos que a escrita sanjoanense *entrega* algo ao leitor, o sentido é equivalente a *dispor*, pois a leitura dos poemas oridianos requer do leitor ir a captura dos sentidos possíveis. Crê-se, portanto, que as influências de ambos os filósofos e seus conceitos basilares surtem seus efeitos na matriz criativa da poeta sanjoanense.

Acerca do universo circundante oridiano, o professor Fábio Andrade (2010), reserva um espaço na sua tese para mencionar o nome de Orides Fontela, destacando a qualidade hermética a qual se transpira de sua poesia. Nessa conjectura, Andrade, não apenas expôs sua admiração pela voz dela, mas também reforçou a pauta do silêncio, entendido, por sua vez, como a “repercussão original do ser” (2010, p. 101); a presença da metafísica *vital* revelando e elidindo o ser. Dentre outros pontos, o pesquisador ainda pontuou sobre a influência cultural e

religiosa do Japão, sob a face do Zen, passível de observação, em poemas como “Gatha”¹², do livro *Rosácea*:

O vento, a chuva, o Sol, o frio
tudo vai e vem, tudo vem e vai.
Tenho a ilusão de estar sonhando.
Tenho o manto de Buda, que é nenhum. (Fontela, 2015, p. 257)

Nessa composição de quatro versos, observamos a evocação da natureza mediante ao uso dos agentes naturais – vento, chuva, Sol, frio – como referência às quatro estações de acordo com as palavras-chave relativas ao tempo-espço. Dessa forma, a voz canta a transitoriedade dos eventos ao afirmar que *tudo vai e vem* expondo um valor de impermanência no estado das coisas e até um movimento circular, por meio da repetição da expressão dessa colocação no mesmo verso. Com esses dois primeiros versos, podemos apreender a experiência do sujeito poético ante o fluxo da existência descortinado no texto, já que fica subentendido no poema a questão que *tudo* passa.

No limiar entre a consciência da realidade e a ilusão, o sujeito experienciador se encontra em um estado de iluminação a respeito da inconstância do ser. Sob a fase da metafísica e das lentes da observação, o poema traz uma conotação meditativo-reflexiva por uma abordagem paradoxal nesses últimos versos, nos quais imprimem a ilusão e o sonho como dimensões opostas; a articulação do verbo *ter* e o nada, como é o caso do verso derradeiro: *Tenho o manto de Buda, que é nenhum*. Quer dizer, o verbo *ter* está estritamente ligado ao sentido de possuir alguma coisa, isto é, imprime a ideia de materialidade – ilustrada no texto pelo *manto* – mas a voz lírica qualifica-o como *nenhum*, tornando-o impalpável. Não por acaso, o poema faz menção à figura de Buda, a entidade espiritual fundadora do Budismo, sinalizando a conexão direta da escritora com tal influência religiosa.

Para Andrade, a lírica oridiana segue um “caminho existencial” (Andrade, 2010, p. 103) ligada ao silêncio, conforme se exemplifica no poema analisado. No que diz respeito a isso, lembramos das palavras de Octavio Paz ao afirmar que “embora a poesia não seja religião, nem magia, nem pensamento, para realizar-se como poema sempre se apoia em algo externo a ela” (Paz, 1998, p. 191). Nesse sentido, retomamos o argumento de Alves, cuja pesquisa defende a tese do *experimentum poético*:

Não é possível abandonar a relação com a história, com o sujeito biográfico, já que tal distanciamento provocaria um hiato entre a poesia de Ordes, 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, a de Heidegger e a de Merleau-Ponty), tão marcadas em seu projeto poético (Alves, 2022, p. 45).

¹² O único poema que Fontela assina como *Myosen Xingue*, o nome de batismo enquanto leiga zen-budista.

Isso significa dizer que é difícil não olhar para o tratado poético e analisar dentro do contexto biográfico, pois falamos de uma escritora que esteve no cenário paulista – no qual a poesia tradicional japonesa circulou em maior propensão na época –, bem como acerca da questão da sua espiritualidade ao imergir no budismo. Não há como estudar esse traço oriental de Orides desvinculando-o do cotidiano da autora. Nisso, concordamos com Alves, o *real imediato* estabelece uma relação com o projeto poético da autora, por influência religiosa ou até filosófica.

Ademais, Felizardo “Orides Fontela: a palavra entre o ser e o nada”, é a atual publicação que se dedica a explorar essa interface dos textos oridianos. De acordo com o ensaísta, a poeta, por uma “assimilação característica”, e tendo uma notável atração pelo paradoxo de falar extremamente pouco, a poeta expressa uma singularidade estilística ao escrever de modo mais conciso, embora “nunca se dedicou ostensivamente ao feitiço de haikais” (Felizardo, 2009, p. 131). Neste ensaio, Felizardo lança luz aos aspectos estéticos e técnicos desta escritora, sobretudo destaca seu “olhar inaugural” acerca do mundo. Ou seja, sua poesia ascética compartilha com a poesia oriental a valorização do instante, valendo-se de um dizer breve e com sua simplicidade, de sorte que o sujeito poético se propõe a cantar o real, e por isso a necessidade de captar a beleza do agora.

No tocante ao instante poético, chama-nos atenção a fala de Octavio Paz, quando o autor assente que “o poema traça uma linha que separa da corrente temporal o instante privilegiado: nesse aqui e nesse agora começa algo [...]. Esse instante é ungido com uma luz especial: ele foi consagrado pela poesia, no melhor sentido da palavra consagração” (Paz, 1998, p. 192-193). Dessa forma, a poesia em seu compromisso infindável em *transmutar* fatos e fenômenos, transveste em linguagem sensível a experiência, e para falar desse momento consagrado pela união da arte, é de nosso propósito investigar o tecer do instante pelas mãos de Fontela, sob o vislumbre oriental. Em face disso, para ilustrar esse diálogo, de início fazemos uso de um haikai escrito por Bashô:

Velho tanque.
Salta a rã –
som da água¹³. (Bashô, 2017, p. 50, tradução de José Lira)

¹³ O tradutor e demais estudiosos ratificam que esse poema foi criado enquanto Bashô contemplava o harmonioso dia clímax da primavera quando uma rã saltando sobre o tanque rompeu subitamente a lisa superfície da água. A cena fluiu na imaginação do poeta provavelmente pelo som claro e distinto.

A cena descrita nos versos de Bashô, de modo genuíno, mostra-nos um momento trivial, e ao mesmo tempo muito particular ao Japão medieval, que equilibra palavra e silêncio. O poema, fortemente imagético, chama-nos para ver um *velho tanque* que sugere ser o refúgio de uma *rã*, e, ambientalizando a cena, há *som da água*. É interessante como o primeiro verso traz o olhar centrado do observador – lugar partilhado com o leitor –, enquanto transmite a ideia de quietude, pela imobilidade do objeto *velho tanque*. O adjetivo *velho* também evoca a imagem de antiguidade; um tempo antigo e distante daquele exato momento, cuja atmosfera temporal é atingida sem a necessidade de uma descrição mais extensa: bastou apenas duas palavras.

Mesmo sem *kireji* conseguir ser traduzido, ao saímos do primeiro verso e partimos para o segundo, sentimos a quebra da quietude pelo movimento súbito da *rã* com seu salto, nada previsto nas expectativas do leitor. O salto traz a ideia de movimento, de uma ação, de um acontecer; e é algo tão intenso, embora singelo, que se torna possível visualizar este instante em milésimos de segundos. Além de contrastar com a ideia de imobilidade do verso anterior, a presença da *rã* expressa simbolicamente a chegada da primavera, segundo a tradição japonesa, pois é a época em que comumente se ouve o seu coaxar. Na verdade, essa paisagem primaveril, marcada pelo símbolo da *rã*, é justamente o *kigo* do haikai manifesto por tal elemento da natureza. O último verso, por fim, apresenta a consequência desse pulo, concedendo ao poema uma dimensão sensorial por permitir ao leitor ver e ouvir, com provável nitidez, o barulho da água.

Ao olharmos o poema por uma visão mais geral, não apenas reconhecemos a dificuldade do tradutor em manter a métrica, afinal a tradução não obedece ao padrão cinco-sete-cinco; mas também, percebemos o espírito zenista no cerne desse poema, seja pelo silêncio inicial, seja pelo instante vivo. Para o Zen, o silêncio possui muitas camadas de sentido, e o momento vivido, criado a partir desses breves versos e dessa linguagem simples, mostra-nos o olhar atento para o episódio experienciado por Bashô. Certamente, poucos teriam a sensibilidade de Bashô para tal acontecer, tampouco o estilo e domínio perspicaz da escrita para fazer disso poesia. Não à toa, tornou-se um dos haikais mais conhecidos do poeta.

Em paralelo ao haikai acima, para observar o quanto escrita de Fontela se assemelha ao haikai, como ela reinterpreta os valores orientais, ou possivelmente, como ela subverte-os na sua poesia, trazemos também o poema “Esfinge”, do livro *Rosácea*:

Não há perguntas. Selvagem
o silêncio cresce, difícil. (Fontela, 2015, p. 282)

De início, observamos a relação do texto com o imaginário mitológico de origem egípcia, introduzido a partir do título “Esfinge”, e também corroborado pela inserção do termo

perguntas, já que se interliga diretamente com o enredo do mito. Conforme a mitologia nos conta, a esfinge é um ser figurado na aparência com corpo de leão e rosto de feições humanas, vista como uma guardiã das pirâmides de faraó e protetora de locais sagrados. Ou, na cultura grega, vista como uma criatura monstruosa que impõe enigmas mortais aos viajantes. Dificilmente, lembramos desse mito sem associá-lo a ideia do *enigma*, a cada estranho, a criatura deveria suscitar uma questão. Quer dizer, o ser feito de areia e mistério, valendo-se da palavra, constrói a interrogação. E quando indaga, é preciso resposta, e falar, consiste em uma quebra do silêncio.

Paradoxalmente, uma negativa abre o primeiro verso, enfatizando a ausência de perguntas, há uma inatividade do verbo, e, portanto, no segundo verso: *o silêncio cresce*. A imagem do *silêncio* é construída no poema como *selvagem*, atribuindo a ideia de algo feroz, indomesticável. Orides cria sua própria mitologia, dado a personificação do silêncio como um ente animado – o qual realiza a única ação *crescer* no poema –, que atua como um antagonista a figura da *Esfinge*, a regente da palavra. Sem o enunciar do verbo, não há enigma, logo a criatura não pode interpelar os viajantes. Eis aqui outro paradoxo: de que é feito o poema, senão de palavra?

Chama-nos atenção pela economia verbal de sua poesia, a qual enigmática e mítica, exterioriza a correspondência do estilo oridiano com a forma do haikai, por ser uma escrita concisa que prima pela linguagem substantivada. Enquanto a forma sacra dessa poesia japonesa se concentra em três versos, e tem o seu cuidado com a estrutura e o minimalismo linguístico – exemplificada no poema anterior – Orides constrói um discurso poético disposto em dois curtos versos, os quais são fragmentados pela pontuação. Identificamos em ambas as modalidades artísticas, embora de origem e cultura distinta, esse lirismo mais objetivo, e ainda o tema do silêncio situado nos dois textos. Se temos no primeiro poema o silêncio concebido dentro de cenário contemplativo, sendo preenchido pelo *som*; já no segundo poema, por sua vez, o silêncio protagoniza a cena poética e tem atitude de nenhum modo pacífica.

Nisso, pode-se também especular uma camada filosófica nas entrelinhas do texto oridiano, por efeito desse silêncio *difícil* que reluta contra a face questionadora. Dito de outra forma, a *Esfinge*, parece-nos ressignificada como a personificação da ciência metafísica, encarnando a imagem do pensar nessa composição poética, muito provavelmente por respaldo de um viés heideggeriano. Ao nosso ver, Orides absorveu muito da forma viva do haikai, e como foi possível ver a partir de alguns aspectos acima. Contudo, é válido dizer que esse processo de assimilação ao que vem do *outro* não se supõe passivo, intensamente criativo já

que a poeta consegue trazer na sua atividade criativa um alargamento dessas nuances no que tange ao haikai. Fontela cria, recria, subvertendo-o os limites impostos à poesia.

Em virtude disso, esta pesquisa busca discutir esta simbiose estética e discursiva entre poesia oridiana e o haikai, compreendendo como a poesia ocidental desta poeta e a poesia oriental de Bashô em solo brasileiro, com ciência das suas distintas características, sejam estas culturais, histórias e temporais. Importa-nos, aqui, refletir sobre essas subjetivas artes, considerando seus pontos de interseção e os possíveis desencontros. Como já dito, o haikai parte da tradição nipônica, no século XVII, para exprimir em três sentenças o esplendor incidente da natureza do Japão, seus entornos e formas vivas. Dito isto, temos afincado interesse nesta temática, pois explanar esta questão tão consideravelmente singular, em tempos em que sua obra ainda não possui a devida valorização. À vista disso, propomos no próximo capítulo a investigar mais a fundo os possíveis ecos orientais, e também a reinterpretação dessa voz do Oriente, na poesia de Orides.

4. A EMULAÇÃO DO HAIKAI: APROPRIAÇÃO OU SUBVERSÃO?

Compreendendo a necessidade de dar mais atenção a sensibilidade rara de lirismo de Orides Fontela, este trabalho propõe explorar sua “altíssima poesia” (Junqueira, 1998, p. 135 *apud* Felizardo, 2009, p. 130), objetivando verificar os aspectos reincidentes e temáticas recorrentes nos seus textos, que se aproximam com a estética do haikai, dando centralidade no seu estilo econômico, porém denso. Não bastando apenas isso, discute-se sobre as possíveis influências da poesia oriental no estilo pessoal de Orides, considerando o contexto histórico e sua sensibilidade estética. Interessa-nos ainda, examinar como os poemas breves de Fontela podem estabelecer uma relação com a tradição oriental do haikai e de semelhante modo desafiam a rigidez formal do gênero, explorando pontos de interseção entre ambas as matrizes literárias.

Diante disso, ao realizar a curadoria destes textos na produção artística desta espirituosa poeta, a abordagem analítica de natureza qualitativa, a qual “colabora na compreensão das relações, dos processos e dos fatos para além da racionalização de variáveis (Dias; Mishima, 2023, p. 403), parte de uma perspectiva transversal, a fim de observar este processo de absorção da tradição nipônica, bem como a subversão de mesmos valores estéticos na poesia de Fontela. Neste volume da *Poesia Completa*, organizada pela editora *Hedra*, a qual reúne seis livros, contando também com a seleção de poemas póstumos da autora, caminharemos para mapear estes aspectos supracitados, por meio da observação da estética oriental dos textos, investigamos o fenômeno da concisão em vistas a influência do Zen e o princípio do *satori*; como pode a presença da natureza em seus poemas ser uma expressão próxima ao *kigo*, trazendo uma reinterpretação do conceito, ou uma espécie de insubordinar oridiana, contrapondo os preceitos escolásticos de Bashô, sob uma visão de mundo ocidental. Busca-se entender como Orides, mesmo inserida em um contexto vanguardista – no qual surgem grandes nomes da poesia brasileira – pode apresentar uma voz oriental modulada à sua solução pessoal.

Para tanto, neste trabalho, pretende-se compreender o estado da arte da poesia de Orides Fontela, com base nas hipóteses interpretativas levantadas em torno do objeto de pesquisa escolhido, concentra-se em examinar os poemas, os quais estão presentes nessa edição. Foi eleito, portanto, como critérios de análise: a proximidade formal admitida pela concisão com o haikai; a estética similar a do oriental do haikai em decorrência o apelo imagético; a relação com a natureza e com o instante; e a áurea reflexiva ou espiritual excitando um diálogo com a filosofia Zen.

4. 1 A primeira cor

Desde o Japão medieval, a sociedade japonesa sempre teve uma forte ligação com a natureza, já que a agricultura era sua principal fonte de subsídio, corroborada pelo fator climático que contribui para a demarcação das estações do ano, segundo o calendário lunar. Com o país rodeado pelo universo bucólico, a natureza acabou culturalmente vista como sinônimo de harmonia e associada à simplicidade em decorrência do estilo de vida campestre, respaldando nas mais diversas produções artísticas. Quer dizer, a arte toma a fauna e a flora como inspiração para o ato de criar, visando conectar os sujeitos ao mundo real, através das pinceladas em uma tela ou por meio de escritos no papel, principalmente na poesia. Isto é, a singeleza de uma gota de orvalho deslizando a face da folha viçosa no instante em que nasce a manhã, bem como o barulho das águas descendo o riacho, podem ser sugestivos para o poeta.

No caso do haikai, por exemplo, tal gênero poético aborda esse experiencialismo com a paisagem natural, trazendo esse olhar contemplativo voltado para a natureza e suas nuances, tocando inclusive em elementos específicos de cada estação. Essa característica do haikai se assume como *kigo*, um princípio instituído por Bashô, conforme já explanado em seções anteriores, de maneira que ao ser introduzido conseguir promover o aguçar dos sentidos no terceto, utilizando-se dessa para espelhar o seu contato subjetivo com os fenômenos naturais e o seu estado de introspecção. Do outro lado, no Ocidente, a presença da natureza também se mostra em Orídes, como podemos ver no poema “Aurora”, do livro *Rosácea*:

Rosa, rosas. A primeira cor.
Rosas que os cavalos
esmagam. (Fontela, 2015, p. 223)

No primeiro momento, o poema oferece-nos um cenário pacato no ambiente rural, no qual se situam as *Rosas* e os *cavalos*, incitando-nos a um olhar meditativo para a paisagem em seu pleno acontecer no início do dia. Como se quisesse invocar o leitor para dentro do texto, a voz abre o poema com a repetição sonora e semântica do trocadilho: *Rosa, rosas*; articulando a ideia da cor e da flor, simultaneamente. Os sons sibilantes das aliterações “r” e “s” dá o ritmo desse poema, reforçando a semântica textual de sua teia. Sugere-nos ainda, profundidade sinestésica ante ao ambiente bucólico, iluminada pela *primeira cor* em referência ao título “Aurora”.

Com o uso da pontuação no interior dos versos, a leitura é pausada e essa quebra melódica também acompanha a expectativa e atenção meditativa no primeiro verso, só depois o sujeito poético narra o fim trágico das *rosas* com a aparição dos animais que realizam a ação do verbo *esmagar*. O verbo impõe ao texto uma dimensão imperativa, senão também agressiva

e selvagem pelo fato de algo ser subjugado e/ou abatido. Mais do que isso, o verbo de ação no presente emprega um efeito de circunstância, ou seja, Fontela mobiliza o signo para o eternizar da efemeridade. Nesse ponto, Paz nomeia a operação poética como a “transmutação do tempo histórico em tempo arquétipo e a encarnação de um arquétipo num agora determinado e histórico. Esse duplo movimento constitui a maneira e paradoxal do ser poesia” (Paz, 1998, p. 195).

Alves (2022) defende que há uma forte carga imagética no poema. Na nossa percepção, essa marca imagética se expressa a partir dos signos *rosas* e *cavalos*, ambos figurativos à natureza campestre, onde o universo bucólico se ergue e se mostra vivo. Dito de outra forma, tais elementos que, provavelmente, na madrugada estavam em descanso, inanimados, sob a luz da *Aurora*, são revigorados no solo da poesia. Sendo assim, *Os cavalos* surgem no poema trazendo consigo a ideia de ação, de movimento; mas diferente da rã no poema de Bashô, esses animais chegam, não de modo singelo, e sim com brutalidade. Diferentemente, portanto, da poesia japonesa que abordava a natureza a fim de descrevê-la, os aspectos naturais na poesia de Orides podem ser traduzidos como símbolos para o tensionar o real e a arte. Trata-se de um único instante, não nada mais efêmero que um instante, e do mesmo modo que o *haijin* faz poesia por meio de ínfimo momento, Orides também o faz, mas desdobrando-o.

No exercício da trama poética, a luz tão aludida no poema traz consciência e clareza para um episódio comum, no cotidiano rural, o qual, na verdade, pode vir a significar gesto da violência: o esmagar do belo. Daí a ligação com o *satori*, sucede no poema a iluminação da experiência sem a progressão racional, mas pelo vivenciar em si. Em virtude dos jogos de linguagem e metáforas, a poeta excede a função contemplativa instituída pela tradição escolástica oriental, quebrando-a. De modo semelhante ao estilo e técnica de escrita praticada pelos *haijins*, o discurso poético se estrutura de modo sintético, organizando-se em um terceto – embora não com a mesma quantidade de sílabas poéticas do referido gênero. Segundo Alves, o poema “materialmente, aproxima-se à forma do haikai 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” (Alves, 2022, p. 54), dito de outra maneira, a pesquisadora se refere a esse olhar não marcado pela pessoalidade e externo a coisa em si, como se ver na poesia oridiana.

A poeta esvazia os signos das suas matrizes originárias de sentido, levando-os para a dimensão do símbolo. Para ilustrar essa faceta, que pode vir a se manifestar, temos o poema “Rebeca”, do livro *Transposição*:

A moça de cântaro e seu

Já no título conseguimos notar a relação de intertextualidade com o texto bíblico, a qual se apresenta neste pequeno poema – no que se refere à sua extensão –, mas grande – no que diz respeito à sua potencialidade e qualidade lírica. O texto, portanto, enuncia a história da jovem *Rebeca*, a qual dá nome ao poema, a eleita como nora do patriarca Abraão pelo seu *gesto essencial*. Em resumo, trata-se do episódio¹⁴ no qual o mordomo Eliezer é incumbido pelo patriarca de encontrar uma esposa para Isaque, entre seus parentes distantes. Mediante a promessa, o servo parte rumo à terra longínqua, e já cansado da jornada para em frente à uma fonte, e ali faz súplica ao Ser divino para que a jovem predestinada fosse aquela que lhe saciasse a sede e a de seus camelos. Como se fosse um sinal, o texto diz que surge a jovem que oferece o cântaro ao viajante.

De modo emblemático, a poeta paulista consegue captar a narrativa bíblica em apenas dois versos, compostos de dez palavras ao total, sendo majoritariamente de substantivos, contando apenas com um verbo e adjetivo no núcleo oracional. Não se pode negar, estamos diante de um dizer sucinto e equilibradíssimo. No manusear da palavra, Orides consegue condensar no interior desta uma gama de sentidos, quase que inapreensíveis. A poeta, nesse caso, conseguiu extrair da substância basilar do texto bíblico, redimensionando-a, com maestria, para a ordem do poético. Sendo assim, “o poema sem deixar de ser palavra e história, transcende a história” (Paz, 1998, p. 31).

Em uma cadência contemplativa, o poema projeta a suspensão do instante no tempo, assim intensificado pela frase partida em dois versos, o poema nos mostra a imagem mística da *moça de cântaro* na cena viva, ocasionando no leitor uma expectativa desde o primeiro verso. Já no último verso, a imagem se revela em um *gesto essencial*, que, por sua vez, tanto traz essa ideia de simplicidade por se tratar de um gesto, como o adjetivo *essencial* adicionar ao texto uma qualidade intensidade no que tange à atitude da personagem – qual subentende-se como o inclinar do cântaro. No mais, a colocação *gesto* sugere-nos movimento, fala-nos da atitude generosa e pura de Rebeca em saciar a sede de quem a tem, realizando ato de *dar* sem intencionalmente pedir.

Traçando um paralelo com o haikai, lançamos luz ao artifício dos dois pontos (:), como recurso gráfico que se assemelha semanticamente à partícula silábica japonesa responsável por pausar o verso, ou cortar como geralmente se qualifica, em virtude da quebra sintática. Percebemos que tal artifício usado pela poeta desempenha no poema “Rebeca”, o encargo de,

¹⁴ Referente ao capítulo 24 de Gênesis, cujo livro registra o início do período teocrático do Antigo Testamento.

inicialmente, suspender o verbo. Não obstante, os dois pontos são articulados como uma quebra integradora de sentido, a também a função mediadora entre o *gesto essencial* e a nomeação desse gesto: *dar água*.

No plano temático do haikai, geralmente, encontra-se a marca do *kigo* mediante ao enunciar de algum elemento da natureza, típico de alguma estação do ano, por exemplo, as cerejeiras consagradas como símbolos da primavera. Para os haikaístas, a aparição do *kigo* é o que efetiva a identidade do texto como haikai. No entanto, no Ocidente não há uma divisão tão bem delimitada das estações do ano, principalmente em território tropicais, como é o caso do Brasil. Sem falar que a percepção ocidental da natureza difere da consciência oriental.

No poema “Rebeca”, podemos identificar a *água* como elemento natural, todavia, Orides traz a *água* sem a propensão de rotulá-la como *kigo*, de modo que sua presença se integra ao verso como um símbolo sensorial, expressando uma carga de sentido fortemente visual. Ou seja, a presença da água sobressai no poema como fenômeno sinestésico, senão como fonte vital para quem tem sede. A imagem da *água* é quase indissociável da expansão de um fluxo. Lemos, por outro lado, tal símbolo por uma face mística. Em face disso, acreditamos que a oferta da água é empregada como um simbolismo do milagre silencioso, pois flui do cântaro sai como a resposta do cosmo para o ser humano. A autora, então, propõe-se a (re)negociar sentidos no que diz respeito à *essência* desse *gesto*, enlarga a semântica da palavra e redesenha formas e valores, conforme cabe ao seu ofício.

O olhar do poema é muito reflexivo, para além de contemplativo, incitando-nos a meditar no quanto uma atitude *essencial*, por vezes, exaurida de significado, é que pode vir a desvelar o poético, nesse caso, a oferta da *água*; elemento indispensável e vital. Entretanto, devemos ressaltar que o poema não fala de uma experiência vivenciada diretamente pela poeta, antes de apropriação da narrativa ao transmutá-la em poesia. O poema, nesse sentido, não é fruto de um testemunho de Fontela desse episódio de Rebeca.

Em contraponto, segundo Nunes (2019), afirma que a performance do haikai se dá justamente pela junção do poeta-mundo-arte, evidenciando uma poesia que se confunde com a própria vida de quem escreve. Afinal, o haikai é uma forma lírica japonesa na qual se “interpenetra” o fazer-poético e a vida, a experiência circunscrita na observação ou da contemplação como um *locus* da criatividade. A partir disso, podemos notar como o poema “Rebeca” exemplifica um dos desajustes estilísticos de Fontela em relação à essa poesia, dado que a autora não segue tal preceito no que tange à criação dessa composição.

Outrossim, um ponto muito singular dessa poética minimalista é a preferência por fabular a partir da eventualidade do cotidiano. Isso significa dizer que as circunstâncias

corriqueiras são favorecidas na poesia oriental como plano temático, sendo traduzidas em linguagem sensível. É bem verdade que Fontela também faz esse movimento de exprimir o mundo com o olhar lançado para o rotineiro. A poeta nos oferece justamente com o episódio de *Rebeca* e o seu *cântaro*, condensando-o e convertendo-o em matéria-poética, renovando o nosso olhar para o gesto trivial de ofertar água. Ao nosso ver, embora o poema seja entrelaçado diretamente com a vida de Orides, mas produto de uma ressignificação, o poema apresenta outros aspectos, como a concisão, o corte no verso e até o princípio do *satori*. Sem esquecer a alusão à natureza pelo símbolo da *água*, visto em outros poemas.

O poema “Rio II”, do livro *Alba*, por exemplo, traz o título que naturalmente faz referência ao curso de água, e essa ideia se articula a expressão *fluir*, incluída no poema como metáfora para a avidez dos sentidos escoados a cada leitura. Mesmo assim, com uma leitura atenta se compreende que não há somente uma camada de significação. Fiquemos, com as palavras do predito texto: “Águas não/ cantam:/ fluem suaves/ fogem” (Fontela, 2015, p. 211). Abordando sobre a questão mística e mítica do símbolo *água*, pode-se estabelecer relação com o poema “Bodas de Caná” (parte I), do livro *Alba*:

Da pura água
Criar o vinho
Do puro tempo extrair
O verbo. (Fontela, 2015, p. 177)

Reinterpretando o milagre bíblico das bodas de Caná – circunscrito no evangelho segundo escreveu João –, a parte I alude à transformação da água em vinho operada por Cristo – o primeiro ato miraculoso do Messias, segundo a tradição cristã –, transmutando-o como segmento poético. Em resumo, o texto fala que tal prodígio foi realizado nos últimos dias de um casamento na Galileia, no qual foram convidados Jesus e alguns de seus discípulos, incluindo sua mãe. No meio da festa, o vinho se finda para a infelicidade dos noivos, pois, segundo o costume judaico se configurava como sinônimo de alegria e de benção destinados ao casal, e nesse caso representava infortúnio. Nesse contexto, Cristo ordena que seis talhas, usadas para depositar bebida, sejam levadas cheias de água ao mestre-sala, que ao provar líquido saboreou o gosto do vinho. Sucedeu, dessa maneira, o milagre da conversão água em vinho.

Consistindo em apenas quatro versos, o poema condensa símbolos e imagens poéticas ao se apropriar desse episódio bíblico, por meio de uma escrita mais refinada, de sorte que consegue comprimir o núcleo narrativo a partir de pequenos receptáculos, como *água* e *vinho*. Ou seja, esses versos lapidados que se ajustam à escrita mais sintética do haikai, são densos e agregam múltiplos significados, embora traga essa valoração ao dizer breve sem seguir a

formalidade estilística de Bashô, e a de qualquer outro haikaísta de dentro ou fora do contexto brasileiro. Um exemplo semelhante a esse foi o predito poema *Rebeca*, já devidamente analisado, o qual se mostrou condensar e abarcar sentidos que, em certa medida, podiam associar a matriz na narrativa cristã. Também, podemos pontuar como ambos os poemas estabelecem justamente essa conexão com a bíblia.

Seria Fontela religiosa? Talvez não seja esse o ponto. Nem crente ou descrente, a Lurdinha de São João, na verdade, é religiosa à sua própria maneira, cultua a poesia somente, procurando apenas a luz que sai de dentro do indizível. Se não pelo teor sacro, a poeta efetua tal operação poética para nos mostrar, então, como um pequeno poema pode originar um cosmo inteiro tecido nele, o que converge com o fazer-poético do haikai. Eis o verdadeiro paradoxo de sua poesia: a micro-matéria engole o macro-matéria, conforme se vê enquanto degustamos seus textos. Ela opta por uma linguagem cristalina, sem espaço como excesso ou floreios linguísticos como se ilustra acima, conforme o princípio Zen, o qual valoriza a simplicidade para registrar o momento puro.

Novamente, Orides nos chama para ver o *gesto essencial* da água, incitando-nos com versos: “Da pura água/ Criar o vinho” (Fontela, 2015, p. 177); mas dessa vez, o derramar é para originar o extraordinário, quer dizer, o *vinho* que se produziu da manifestação divina, e não do fruto exprimido da videira. Ou seja, a *pura água*, para além de um líquido que sacia a sede, alude à gênese da matéria-criadora; já o vinho como substância alcoólica, pode ser lido como revelação poética expressa a partir do ato de *criar*, plurissignificado, senão reinventado na tessitura fonteliana. O poema fala, portanto, acerca da transmutação da matéria-virgem em substância viva e fluida advinda do sublime, embora de natureza mundana. Em Orides, tudo é passível de uma conotação ambígua e paradoxal, tal como nesses versos, nos quais, o puro dá origem ao impuro.

Ao analisar a sintaxe dos versos, observamos a existência de um paralelismo da organização do poema. Notamos que a repetição de uma estrutura semelhante com o segmento *Do(a) puro(a) X* tanto o primeiro quanto o terceiro verso. Há uma equivalência de caráter verbal que reforça o sentido poético ao fazer uso dessa repetição presente nos referidos versos, que, por sua vez, colabora para o ritmo melódico e marca a transição de estado de uma matéria a outra. Focando o olhar na estrutura dos últimos versos: “Do puro tempo extrair/ O verbo” (Fontela, 2015, p. 177); observamos os efeitos de sentidos produzidos no poema, e com isso optamos para analisar a questão do termo *extrair* no final do verso, pois, expressa uma quebra de igualdade no paralelismo entre esse e o outro verso, bem como traz uma ideia de suspensão em relação ao próximo verso.

Quer dizer, a escolha da poeta em manter o termo *extrair* nessa posição traz uma interrupção à linearidade da linguagem poética, cuja ideia só se completa com o verso seguinte *O verbo*, resultando em um *enjambement* que evidencia a discursividade lírica de teor sacro. Essa suspensão, portanto, evidenciada no verso intermediário, pode ser lida com função similar ao princípio *kireji*, no que se refere ao corte no poema, embora não seja uma pausa realizada por um recurso gráfico, antes por efeito da versificação.

Em parte, o poema também retoma um diálogo com outro capítulo do livro de João, quando o texto diz: “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus” (Jo 1:1), ou seja, aludido a pessoa de Jesus em consonância com a criação do mundo, relatada no livro de Gênesis. Logo, em seus versos finais, expressa o instante primordial posto em palavras para sagrar o poético. Parece-nos que, Orides se propõe a ungir o instante poético, seja este mundano ou sagrado, exercendo a função de uma sacerdotisa, ou uma profeta, a poeta faz da sua poesia um santuário. O fazer-poético dessa poeta, portanto, contrasta com a poesia japonesa, devido às múltiplas camadas de significação realçando a polissemia de sua linguagem que, por sua vez, pode trazer uma dimensão ontológica, filosófica e/ou zenista amalgamado no cerne de sua poética. A singularidade de sua escrita emula a voz oriental, todavia, ao passo que a poeta assimila traços de um orientalismo, ela também pode desafiar os princípios dessa arte, subvertendo-os, em virtude das questões interculturalidade e da herança artístico-literária que difere o haikai da solução pessoal de Fontela.

4. 2 Ser, Tempo e Silêncio

A excitação de Orides pelo orientalismo se desvencilhou em muitos aspectos, refletindo na sua escrita em virtude da sua afeição pela forma diminuta do haikai – no que diz respeito à questão literária –, bem como no seu envolvimento com a religião budista, pela qual passou por todo o processo de iniciação no zen-budismo para se tornar monja, conforme foi já explanado. Logo, retomamos essa pauta, a fim de frisar o impacto da vertente oriental na vida de Fontela, já que tanto o seu estilo de escrita quanto à sua maneira de viver enquanto indivíduo foram influenciados por tal cultura. Em decorrência disso, o mundo oridiano não se reduz à uma perspectiva unívoca do lado ocidental, antes o jeito de interpretá-lo é visto pela ótica do Zen.

Com um olhar atento e lento direcionado ao universo das cores e formas, o haikai é a tradução do mundo concreto em poesia, segundo a experiência do sujeito. Dessa maneira, a poesia japonesa parte desse observar do espetáculo do acontecer no presente, pela qual o poeta

espelha o mundo iminente, captura-o e interpreta-o sob o código linguagem lírica tal qual uma criação cinematográfica. Enquanto Fontela e o seu fazer filosofante, como esse eco do haikai se apresenta na poética oridiana? Sendo o ser, o tempo e até o silêncio signos que povoam a obra de Orides, qual seria a correspondência disso com o haikai e viés zenista? Dito isto, propomo-nos a analisar mais alguns pontos interseccionados na sua manifestação artística, dando início como o poema “A loja (de relógios)”, do livro *Alba*:

Os relógios estão
na eternidade. (Fontela, 2015, p. 234)

Constituído com o mínimo de recursos verbais, o poema constrói uma cena alegórica entre o ambiente comercial *loja* – onde o tempo é mensurado em medidas – e a eternidade – o vácuo onde o tempo não se marca –, a partir da metáfora do objeto *relógios*. Já no título, o poema faz alusão ao espaço urbano *A loja (de relógios)* que negocia com a venda de objetos utilizados para quantificar o tempo, subdividindo-o em horas, minutos e segundos. É interessante uso dos parênteses que, para além da função formal e semântica, servem para aumentar a tensão entre o dito e o não dito – a palavra não proferida –, sua presença no texto representa o (re)fluxo das ideias e pensamentos que espelha o processo meditativo do Zen. O monge medita em seus rituais de silêncio, por outro lado Orides tensiona e provoca, nada é linear ou simples.

A nomeação do poema nos chama atenção, pois, parece-nos que a poeta ironicamente toca na busca constante da humanidade por tempo, da sua necessidade primitiva de prolongar a vida. Quer dizer, acerca da vontade do ser em segurar o tempo, controlá-lo e possuí-lo tal qual se tem um objeto. A humanidade deseja comprar aquilo que não tem: a longevidade. Ainda com relação à *loja (de relógios)*, a imagem acaba tecendo esse paradoxo, afinal, embora o tempo não se compra, há o lugar onde se vende *relógios*. Certamente, na brevidade de tais versos há mais questões filosóficas do que a palavra pode verbalizar.

Com altíssima densidade, a palavra vem encapsulando significados múltiplos, desde os mínimos detalhes e, exemplificando isso, o texto traz o termo *relógios* no plural contrastando com a unidade da eternidade. Para tanto, o poema tira o instrumento do lugar comum, ao ponto de transcendê-lo para a dimensão ontológica. Ou seja, o objeto medidor das horas, símbolo da ordem cronológica, é dito que *estão* na *eternidade*, na qual a ideia de fim é nula. Nesse poema, *os relógios* mediante ao verbo *estar* são colocados no habitat da infinitude, sendo possível visualizar a quebra da frase entre um verso e outro, a escritora suspende o sentido.

Sendo assim, o texto expressa a epifania de sentidos, por efeito da potência sígnica e imagética. Percebemos como esse traço se aproxima do haikai, além desse minimalismo verbal.

A construção da cena urbana, embora incomum no que se refere ao ambiente, aborda o cotidiano conforme é de apreço da tradição oriental. Todavia, a incitação aos valores contrários, o impasse entre o abstrato e o físico imprime a qualidade reflexiva da matéria poética oridiana. Há outro poema que toca nessa questão do tempo, bem como sublinha a essência do ser, o qual integra a antologia dos *Poemas Inéditos*:

A aurora se
mantém: a eternidade
é intacta. (Fontela, 2015, p. 417)

Mantendo o estilo conciso próprio à dicção lírica de Orides, o terceto expressa o estado iluminado de uma manhã, descortinando uma claridade poética. O poema, então, espelha esse início singelo e iluminado do nascer, a *aurora*, convertida, por sua vez, em símbolo eternizado nas vísceras da linguagem. Trata-se de uma cena rápida (que talvez passasse despercebida), de um momento fulgaz que rompe com o calar da madrugada pela chegada da luz. Nesse ponto, a metáfora da aurora pode ser pensada como um dos momentos que representa bem a ideia de que tudo é passageiro, bastante carregado de imagens fortes. Quando pensamos em imagem, lembramos também das observações feitas por Paz, ao afirmar que “a imagem reproduz o momento da percepção e obriga o leitor a suscitar dentro de si o objeto um dia percebido. O verso, a frase-ritmo, evoca, ressuscita, acorda, recria” (Paz, 1998, p. 115), isto é, sendo uma recriação sensorial, figurativo e subjetivo mediante a linguagem poética atravessada de valores simbólicos e enriquece a experiência do leitor com o texto poético. No mais, o conceito de Paz reside na ideia da percepção, um traço muito singular nesse poema que espelha a aurora. Já no que tange à dimensão da temporalidade, respeitamos as ponderações de Serafim, vale salienta que,

A aparente fugacidade da grande maioria dos poemas de Orides Fontela é um convite a imaginar a renúncia à palavra como uma via para aprender o mistério dos seres e dos fenômenos. Num universo amplo como esse, cada ser e cada ambiência é poesia e o sujeito, renunciando à possibilidade de criar uma cosmogonia convencional, assume em sua existência a temporalidade que se exige para aquele processo específico. Ou seja, a poesia de Fontela exhibe-se num movimento ambivalente de celebração e esvaziamento do tempo, como se a elisão (ou a duração) do momento pusesse em evidência a estrutura, a natureza e a simplicidade fractal da coisa em si (Serafim, 2018, p. 165).

Parafraseando as palavras de Serafim, pode-se dizer que o autor reflete sobre o modo como o tempo e suas feições são explorados na poesia da escritora brasileira Orides Fontela, enquanto voz do século XX. Sendo enfático na pauta da fugacidade, o pesquisador compreende que a efemeridade do ser e das coisas se configura como matéria poética conferindo muitos desdobramentos. Ainda menciona a questão da celebração e do esvaziamento do tempo,

tocando na existência simultânea de duas ideias que se opõem mutuamente, como é o caso da efemeridade e da eternidade interseccionada no texto. Tal noção está muito interligada com o princípio criativo do haikai, uma vez que a essência do gênero é justamente immortalizar um instante de maneira que se reaconteça a cada leitura.

O poema é, portanto, assinalado um tom sugestivo, cuja leitura não se encerra na paisagem bucólica, o qual oferece não abertura descritiva para a interpretação; pelo contrário, a poeta nos concede caminhos para possíveis desdobramentos de sentidos. Por efeito desse caráter intuitivo, a *aurora* pode ser vista como plano alegórico, sendo a imagem cíclica articulada à ideia de eternidade inviolada. Nesses breves versos, Fontela mescla poesia e filosofia em seu texto, suscitando a reflexão acerca da linearidade do tempo, por meio da leitura. Não há fragmentação temporal subdividida em começo, meio e fim; a escritora sanjoanense nos diz: “a eternidade/ é intacta” (Fontela, 2015, p. 417). Na verdade, tudo apenas *se mantém*, somente *é*. Temos a impressão, por efeito disso, de encontramos-nos imersos em um *time loop*, sugere-se a um ciclo quase infinito de um momento que se repete em instância regular. Eis os seguintes versos: “O fluxo destrona/ qualquer flor/ de seu agora vivo/ e a torna em sono” (Fontela, 1988, p. 14).

O ciclo, então, é visto na tradição oriental, em especial, no Zen como um símbolo de renascimento e de recomeço. O Zen se fundamenta na prática de observar o mundo e os rituais circulares da natureza como fazem parte da contemplação desse real. Inclusive, o budismo-zen se apoia na contemplação da exterioridade enquanto espelho que revela a face interior. Tal como a natureza transita, assim efêmero é o ser; mas, do mesmo modo como ela se renova, a vida também se recria. O haikai, por sua vez, é a palavra gestual em que “o mundo sensível é captado pelo olhar em um instante de iluminação. Dessa maneira, o haikai constitui-se em um registro da realidade, através do qual se torna possível desvelar nuances do mundo objetivo que se encontravam até então ocultas” (Felizardo, 2009, p. 132). Logo, a imagem da *aurora* traz esse movimento circular que dialoga muito com os valores zenistas retomados pelo haikai, falando metaforicamente do tempo.

Estruturalmente falando, o poema lembra muito o padrão organizacional de um haikai, devido à forma como se arranja o discurso poético, dado que são exatamente três versos tal qual a poesia japonesa. Embora não se atendo a parte silábica, nem acreditamos que a intenção de Orides fosse seguir toda a fórmula dessa poesia de Bashô, contando com quase dezessete sílabas, o escrito apresenta um corte no segundo verso pelo artifício dos dois pontos (:). Funcionando como um corte semântico entre o que está escrito antes e o que vem a seguir, tal recurso gráfico é posto intencionalmente para exprimir a tensão entre o findável e o infindável,

onde o *chronos* é nulo. Nesse ínterim, questionamo-nos: “Ora, se tais movimentos traduzem tanto o instante efêmero quanto a eternidade, o que é o tempo na poesia de Orides Fontela?” (Serafim, 2018, p. 165).

Em consequência disso, podemos dizer que os versos agudos oridianos se situam no limiar entre a apropriação e a subversão do estilo do haikai, pois mostram a sua atração e contração no que tange à expressividade do lirismo oriental protagonizado por Bashô. Tal como o poeta e ex-samurai que se habituou a escrever voltado para a harmonia das coisas, centrando em algum momento epifânico sucedido da experiência, assim também Fontela tece em sua poética a apreensão do instante vivo relativo à claridade matinal, que se aproxima do princípio do *satori*. No entanto, é possível também notar um certo conflito nesse terceto, senão uma desconformidade intrínseca à ideia da eternidade não apenas *ser*, mas se qualificar como *intacta*. Ou seja, em contraste com a ideia de harmonia e plenitude do pensamento oriental ligada ao modo de enxergar a existência do ser e dos fenômenos, o adjetivo *intacta* conota um sentido de imobilidade o que se opõe ao símbolo da aurora e a sua fluidez, e por isso traz uma quebra ao tom contemplativo e meditativo.

Conforme já ressaltado aqui, o silêncio ocupa um lugar significativo para o Ocidente e para o Oriente, tanto na filosofia heideggeriana quanto no zen-budismo, respectivamente. De maneira similar, o silêncio também é um elemento recorrente sua poética como uma marca de sua estilística, para ilustrar temos o texto “Poemas do leque” (parte I), do livro *Helianto*:

O
leque
fechado:
ausência (Fontela, 2015, p. 113)

Com um toque minimalista, o texto poético traz a imagem de um gesto suspenso, mas precisamente de um leque que se encontra *fechado*. Não se trata de um artefato apenas criado para a decoração, mas sim um instrumento de uso pessoal, cuja utilidade é para abanar e refrescar do calor – sendo muito popular na Ásia – mas aqui não realizou o ato simples de se abrir. Contudo, indagamo-nos, qual seria a função de um leque fechado, se não servirá para cumprir seu propósito? Afinal, o leque pressupõe a ideia de movimento, um instrumento que abana e produz uma leve corrente de ar a partir de um gesto sutil, e mesmo assim, a poeta constitui uma outra imagem: uma cena sem mobilidade; contrastando a natureza do objeto. Acreditamos que um leque apesar de não estar aberto, nas mãos de Orides pode abrir um universo inteiro, se for fabricado de palavras.

O poema é formado por quatro versos, os quais ilustram o máximo poder de concisão linguística da autora, e nele não possui a marca assinalada do tempo como nos poemas anteriores. O texto se constitui sem nenhum núcleo verbal, há somente substantivos incorporados nessa teia. Inclusive, vale pontuar que o léxico é equilibradíssimo que se integra para a produção de sentido, sendo signos configurados como símbolos nesse microcosmo tecido por Fontela. Levando-nos a considerar mais uma vez a relação parental com o haikai, embora nunca a rigor. Por outro lado, esses mesmos versos oridianos se abstém de qualquer menção à natureza, a qual poderia ser interpretado como *kigo* segundo a visão ocidental.

Para tanto, a sutileza da imagem parece se relacionar com a simplicidade tão buscada pelos *haijins* do século XVII, mas já no terceiro verso, a poeta trai nossa expectativa anunciando a inatividade do leque. Ainda nesse verso, verifica-se a presença dos dois pontos (:), como artifício em uma posição de intermediador para quarto verso. Trata-se de um recurso gráfico que frequentemente aparece na lírica oridiana – como foi exemplificado nos poemas trabalhados –, a fim de materializar uma pausa no verso. Muito semelhante ao princípio do *kireji*, marcando, assim, a reformulação de um preceito oriental na escrita de uma poeta brasileira. Essa suspensão é extremamente significativa, pois atribui um valor místico ao poema, abrindo-o para um silêncio metafórico. No diz respeito a esse tema, Felizardo ratifica que pode ser visto como:

o momento anterior ao ato da escrita que, metaforicamente, transforma-se em uma espécie de nada absoluto. A página em branco, correlata desse silêncio total, ganha relevância semântica, ela se transforma em uma ausência imensa contra a qual o sujeito lírico trava um combate vigoroso. Assim, instaura-se na lírica de Fontela uma dialética entre a inexpressão e a expressão, em que o fazer poético passa a profanar uma pureza, ou seja, a limpidez da página em branco (Felizardo, 2009, p. 134).

Em conformidade com o pensamento de Felizardo (2009), salientamos que essa alusão à ideia do nada e, por consequência, ao vazio, é reforçada pelo último verso: *ausência*; o modo como a autora nomeia ao estado *fechado* do leque, implicando, por sua vez, em uma não-iluminação nos parâmetros estéticos e culturais dos *haijins* acerca do *satori*. Se não há ação, se o leque não abre, vê-se apenas uma não-imagem, e por efeito disso manifesta esse vazio. Como foi posto por Felizardo (2009), a teia da autora mescla os entraves da *inexpressão* e da *expressão*, já que a palavra surge e ocupa o espaço desabitado em tensão. A poeta, portanto, utiliza-se da palavra poética para conotar essa oposição ao “insolúvel real/ presença apenas” (Fontela, 2015, p. 115). Ironicamente, o nada, decorrente do não-movimento do leque, é enunciado pela linguagem que encarna a composição poética. Leva-nos a ampliar o nosso

entendimento acerca do poder criativo de Orides, e da inegociável habilidade de trabalhar com o silêncio. Também, para ilustrar essa questão do silêncio temos o poema “Carta”, de *Teia*:

Da
vida
não se espera resposta. (Fontela, 2015, p. 329)

Seguindo com o minimalismo do estilo fonteliano, o texto se apresenta em três versos se valendo de uma linguagem simples em tom sugestivo, para ilustrar o gesto da recusa à uma *resposta* que venha a ser dada pela *vida*. Ou seja, a voz poética fala implicitamente de uma correspondência entre o ser existente e a fonte da existência. Com isso, é interessante como essa imagem poética é construída, posto que os jogos de sentidos são desdobrados em decorrência do título “Carta”, fazendo relação com a ideia de troca socialmente instituída ao gênero, na qual a palavra é indispensável. Nesses versos de natureza intuitiva, o discurso poético incita-nos a refletir a respeito de uma nuance existencialista, uma vez que como o texto diz não se pode esperar resposta/explicação a tudo aquilo que o poema não diz. Trata-se de um poema que diz muito mais do que está dito mediante à linguagem poética, à luz de uma abordagem ontológica.

Aproveitando a deixa, no que se refere à correspondência com o haikai, observamos o ritmo pausado em virtude da distribuição segmentada das palavras entre o primeiro e segundo verso, e esse movimento poderia nos fazer pensar em um outro tipo de manifestação de *kireji*, já que é possível ver uma pausa intensa entre o segundo e o último verso, devido à tensão instituída da negativa. Ao invés de uma dimensão meditativa, o olhar do poema expressa uma consciência reflexiva acerca da personificação da vida como uma entidade. Fora isso, o texto também não apresenta menção a nenhum fenômeno da natureza que pudesse se associar ao kigo, de maneira que a proximidade com o haikai se dá pelo plano temático do silêncio.

A metáfora da carta se liga ao silêncio como efeito da resposta que não se espera. Sem a correspondência trocada, a ausência da palavra perpétua. E, de acordo com Paz, “o silêncio é povoado de signos” (Paz, 1998, p. 28), o Zen, por sua vez, enxerga o vazio como um espaço fecundo no qual se produz muitos possíveis sentidos. O silêncio faz-se essencial nos rituais de meditação sendo evocado pelo vazio, pois é ouvindo o nada que se ouve tudo, o universo e o seu fluxo constante da realidade. Nesse caso, temos uma monja-poeta que contempla a ausência como matéria poética, distanciando-a e, ao mesmo tempo, aproximando-a da escrita do haikai. Segundo Araújo (2014), o haikai é uma arte focada no fenômeno do real, sendo assim compreende que é uma forma poética na qual a palavra e a imagem se encontram em fronteiras vizinhas. Em contrapartida, a poesia de Fontela permanece entreaberta ao ser e ao nada.

Então o que há na poesia de Orides? O ser, o vazio? A quietude, as incertezas, o silêncio, a palavra? Talvez tudo, ou quem sabe o mais perfeito nada. Não conseguimos rotulá-la. Villaça (2015) chama seu texto de *poesia sem rótulos*, e Andrade, por sua vez, afirma ser ainda muito cedo para determinar “a marca que ela deixou na poesia brasileira de hoje e do futuro” (Andrade, 2010, p. 99). Finalizamos a nossa análise, portanto, chegando a compreender um pouco mais das nuances em relação ao ser, ao tempo e ao silêncio, e, principalmente sua complexidade lírica e seu entrelaçamento com o haikai.

PALAVRAS FINAIS

A trama lírica de Orides Fontela se assemelha ao labor de uma tecelã, na qual a autora explora as tensões entre a construção e a desconstrução da palavra na teia dos sentidos. Neste trabalho, vimos que apesar da pequena fortuna poética publicada, esta poeta artesã apresenta uma riqueza lírica impressionante, complexa e de muita originalidade. Lendo seus livros, deleitamo-nos com versos de uma poeta que se diverte *brincando* de quebrar o *brinquedo*; de renomear, o nomeável. Para tanto, o dorso de sua produção artística é caracterizado pela escrita densa, de uma cortante lucidez que transpira ares filosóficos, e algo muito particular de seu estilo é a concisão. Justamente essa economia verbal que se destaca na sua escrita, levou-nos a considerar um forte diálogo entre o lirismo oridiano e a forma diminuta do haikai, sustentado pela conversão de Orides ao Budismo.

Diante disso, a presente monografia buscou analisar a possível aproximação entre uma poeta brasileira da década de 60 e a poesia japonesa no século XVII, representada por Bashô. Mesmo com a distância temporal de três séculos entre tais matrizes poéticas, isto é, a tradição do haikai e a poesia de Fontela, foi possível observar o emular dessa voz oriental na poesia da autora, expressando traços concernente à estilística do haikai, e principalmente, a subversão dessa arte em sua teia, segunda sua subjetividade enquanto poeta-filosófica. Em suma, esta monografia partiu de um olhar transversal entre os livros da *Poesia Completa*, pela editora Hedra, com a proposta de evidenciar a relação entre a sensibilidade poética de Orides e o universo bucólico captado pelo haikai.

Com base nisso, analisando toda a herança poética da autora sanjoanense – até então publicada em conhecimento do público –, pudemos concluir que a concisão verbal se manifesta transversalmente em sua obra, sendo percebida desde o primeiro ao último livro. A economia verbal é, portanto, um dos caminhos para compreender a verdadeira potencialidade da voz oridiana, mediante à lucidez desafiadora e uma densa linguagem, uma vez que foi a partir desta que se alcançou um nível de maturidade estilística ímpar. Afinal, a poeta paulista realiza a façanha de dizer muito com muito pouco (verbalmente falando), e nesse ponto, vale deixar claro que ela assim o faz não por falta de repertório linguístico, ou por não possuir a criatividade necessária, mas do domínio extremado da palavra.

Percebeu-se, inclusive, que sua poesia abriga um paradoxo na qual a micro-matéria engole o macro-matéria dos sentidos, da existência no tange ao ser e ao tempo. Tal característica se assemelha ao terceto japonês que prima pela precisão na escrita e um padrão silábico, já que a poeta artesã também prioriza uma lírica objetiva no que toca ao dizer sucinto. No entanto, ao mergulhar na produção artística desta espirituosa poeta investigando sob tal viés, percebemos

a via de mão dupla que Fontela nos oferece em sua escrita. Primeiro: encontramos a assimilação de preceitos do haikai pela questão mais estrutural – como é o caso da concisão – e ainda da presença de um kireji ocidentalizado pelo artifício dos dois pontos (:), também pela temática, dialogando intensamente com a impermanência e o instante poético eternizado, ilustrados por um olhar sensível e inaugural, como indica Felizardo (2009); segundo: verificamos a subversão desses mesmos valores estéticos na poesia de Orides, não negociando número de sílabas pelo trato com arte; além de, por vezes, recriar o momento efêmero nas lentes da palavra pelo viés ontológico; não limitando a temática do bucolismo segundo o parâmetro oriental. (Lembrando que o *kigo* é um elemento excêntrico ao ato de compor haikai).

Mediante ao seu contato com o Budismo, e com o haikai, atentemo-nos a influência do Zen, o que nos levou a entender a participação do princípio do *satori*, entrelaçando uma dimensão poético filosófico e meditativa indo por muito caminho não explorados por Bashô, sob uma visão de mundo ocidental. Falar que a poética da escritora se aproxima dessa estética haikaísta, não significa dizer que Orides faça só um reaproveitamento de atributos literários da arte japonesa, ou que era de seu interesse produzir haikaiss como outros poetas que se autodenominam haikaístas brasileiros; mas sim, que há uma resignificação da composição poética, em virtude da subjetividade em relação à poesia, resultando em uma produção autoral. À vista disso, esta monografia – sem pretensão de dar conta do mundo que é a poesia de Orides –, chega ao fim conseguindo apenas pincelar no que tange à reinterpretação dessa voz oriental ressoada do haikai em seus versos. Todavia, sem esgotar todos os múltiplos caminhos de ler essa confluência, podendo, inclusive, ser a partir da análise de muitos outros poemas que possam expressar esse viés. Encerramos então, abrindo o leque para os estudos vindouros acerca de sua poética entre os acadêmicos.

REFERÊNCIA

ALVES, N. F. F. **O lirismo objetivo de Orides Fontela**. 2022. 1 recurso online (212 p.) Tese (doutorado em Estudos da Linguagem) - Institutos de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/3942>. Acesso em: 16 fev. 2025.

ANDRADE, F. C. de. **A transparência impossível: Lírica e Hermetismo na Poesia Brasileira Atual**, 2010. Tese (Doutorado). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010.

ARAUJO, R. M. S. **Haikai do mundo haikai de mim: o nada na poesia de Paulo Leminski**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão. 2014. Disponível em: https://ri.ufs.br/bitstream/riufs/5750/1/RODRIGO_MICHELL_SANTOS_ARAUJO.pd. Acesso em 10 fev. 2025.

BUCIOLI, C. Ap. B. **Entretecer e tramar uma teia poética: A poesia de Orides Fontela**. São Paulo: FAPESP, Annablume, 2003. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=9LBAHch6xy4C&oi=fnd&pg=PA19&dq=bucioli+orides+fontela&ots=JPxvnpMoPb&sig=tXdM0wElAMCM-4NxSfcGOCfjB8#v=onepage&q=bucioli%20orides%20fontela&f=false>. Acesso em: 13 mar. 2025.

CAMARGO, V. de O.; NETO, A. de S.; FELTS, D. V.; SANCHEZ, J. V.; PIRES, A. D. Através do espelho: a poética de Orides Fontela. **Texto poético**, São Paulo, v. 20, n. 41, p. 255-278, jan./abr. 2024. Disponível em: <https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/970/650>. Acesso em: 13 Julh. 2025.

DIAS, E. G.; MISHIMA, S. M. Análise temática de dados qualitativos: uma proposta prática para efetivação. **Revista Sustinere**, v. 11, n. 1, p. 402–411, 2023. DOI: 10.12957/sustinere.2023.71828. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/sustinere/article/view/71828>. Acesso em: 18 mar. 2025.

ECO, U. **Obra aberta**. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FELIZARDO, A. B. Orides Fontela: A palavra entre o ser e o nada. **Revista Eletrônica Polidisciplinar Voos**, [S. l.], v. 5, n. 1, 2023. DOI: 10.69876/rv.v5i1.128. Disponível em: <https://revistavoos.com.br/index.php/sistema/article/view/128>. Acesso em: 14 mar. 2025.

FONTELA, O. **Poesia Completa**. Org. Luis Dolhnikoff. São Paulo: Hedra, 2015.

_____. **Alba**. São Paulo: Roswitha Kempf, 1983.

FRANCHETTI, P. 2008. **O Haicai no Brasil**. Alea: Estudos Neolatinos, Rio de Janeiro, v 10, n.2, p. 256-269.

GONÇALVES, R. A. V. **Entre a potência e a impossibilidade: um estudo da poética de Orides Fontela**. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo. 2014.

LIMA, M. J. B. de. **Orides Fontela**: aspectos da Fortuna Crítica. Dissertação – Campus de Três Lagoas, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Três Lagoas. 2010. Disponível em: <https://repositorio.ufms.br/bitstream/123456789/1156/1/Maria%20Jos%C3%A9%20Batista%20de%20Lima.pdf>. Acesso em: 20 mai. 2025.

LIRA, J. **As cinco estações**: os haicais de Bashô. Recife: Crossing Borders, 2017.

MACEDO, E. J. de O. Filosofia e poesia em Orides Fontela. **Revista Fronteiraz**, Itapira, v. 5, n. 5, art. 17, ago. 2010. ISSN 1983-4373.

MARQUES, I. F. A um passo do anti-pássaro: a poesia de Orides Fontela. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 56, Brasília, 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/elbc/a/QCFcWZWpMVYJdtMgNphsddg/>. Acesso em: 30 jun. 2025.

MATOS, N. **Orides Fontela**: Toda palavra é crueldade. Belo horizonte: Editora Moinhos, 2018. Disponível em: <https://editoramoinhos.com.br/wp-content/uploads/2018/12/trecho-livro.pdf>. Acesso em: 25 mai. 2025.

NAKAEMA, O. Y.; LOPES, I. C. **Haikai no Brasil**: Uma história de imigração japonesa. FFLCH/USP: São Paulo. 2007. Disponível em: 8 abr. 2025.

NAKASATO, F. Haikai. **Revista de Letras**. CEFET: Pará. 2001. Disponível em: <https://periodicos.utfpr.edu.br/rl/informatio>. Acesso em: 11 mar. 2025.

NUNES, R. de S. Do haikai japonês ao haikai brasileiro: interpretação e performance. **Hon no Mushi–Estudos Multidisciplinares Japoneses**, v. 4, n. 7, p. 123–132, 2019. Acesso em: 24 mar. 2025. Disponível em: <https://periodicos.ufam.edu.br/index.php/HonNoMushi/article/view/6696>. Acesso em: 17 fev. 2025.

Haikai e performance: Imagens poéticas. Belo Horizonte: EDUFMG, 2011. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/ECAP-8HCP4D>. Acesso em: 12 mar. 2025.

NUNES FILHO, W. C. **A poética errante de orides**. 2018. Dissertação (Mestrado em filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-13032019-110542/pt-br.php>. Acesso em: 17 mai. 2025.

SCHIOCHETT, D. A metafísica como a Essência do Homem em Heidegger. **Pensando - Revista de Filosofia**, v. 6, n. 11, p. 327-340, 201. Disponível em: file:///C:/Users/irisk/Downloads/3325-13990-1-PB.pdf. Acesso em: 26 julh. 2025.

SERAFIM, F. M. As rosas: fluxo, ciclo e dualidade em Orides Fontela. **Em Tese**, Belo Horizonte, v. 24, n. 3, p. 161-176, set./dez. 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/emt/article/view/31587/25183>. Acesso em: 27 julh. 2025.

SOUZA, A. A. de. A palavra integradora: o mito na poesia de Orides Fontela: o mito na poesia de Orides Fontela. Orientador: Patrícia Gissoni de Santiago Lavelle. 2021. 141 f. Dissertação

(Mestrado), Universidade Católica do Rio de Janeiro, **Pontificia**, 2021. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/53311/53311.PDF>. Acesso em: 28 fev. 2025.

SOUZA, F. M. R. **Armadilhas do tempo**: fios de uma teia poética. 2004. 151 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2004. Disponível em: https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/35127794/ARMADILHAS_DO_TEMPO-libre.pdf?1413303623=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DORIDES_FONTELA_Armadilhas_do_tempo_fios.pdf. Acesso em: 12 fev. 2015.

STAUT, A. **As várias faces de Orides Fontela**. SP Reviews. s.d. Disponível em: <http://saopauloreview.com.br/as-varias-faces-de-orides-fontela/>. Acesso em: 26 fev. 2025.

SUTTANA, R. Orides Fontela, introspecção e luz. Revista Ipotesi. v. 11, n. 1, p. 125-141, jan./jun., 2007.

VILLAÇA, A. Símbolo e acontecimento na poesia de Orides. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 29, n. 85, p. 295-311, nov./dez. 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/ZK7jjBqFqwdQ3bv8Yy8DD7H/>. Acesso em: 22 fev. 2025.

ZAMPIERI, A. C. **A poesia e o fazer poético em Alba, de Orides Fontela**. In: Congresso internacional ABRALIC. Circulação, tramas e sentidos na literatura, 2018, Mato Grosso do Sul. Anais [...]: ABRALIC, 2018, p. 2888-2899. Disponível em: https://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2018_1547730538.pdf. Acesso: 10 jun.2025.