

Orides Fontela: dos fragmentos acumulados, o caos domado em plenitude

Orides Fontela: Out of the Gathered Fragments, Chaos Subdued In Wholeness

Eduardo Lima

Universidade Federal de Alagoas (UFAL)

Maceió | AL | BR

eduardolimasr@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-4154-5010>

Resumo: O trabalho propõe uma leitura da poesia de Orides Fontela, poeta brasileira do século XX. Busca investigar, em especial, as particularidades de sua escrita, marcada pela brevidade em enlace aos símbolos vinculados ao mito, ao misticismo, à filosofia e à religião. O texto debruça-se, para tanto, sobre a possibilidade de interpretação dos vocábulos, em extensão imagética, “arabesco” e “rosácea” no interior de sua poética. Tais termos, por um lado, concebe uma escrita enigmática – intrincada e fragmentada em sua forma e em seus significados, o que se atrela à noção de concisão – e, por outro, alude ao que é místico e misterioso, bem como atravessado por certo pensamento filosófico-religioso. No percurso que se pretende fazer, diferentes discursos são confrontados, a fim de se alcançar o núcleo de imantação do estudo: a contextualização e a discussão de poemas do livro *Rosácea*, de 1986, aqui integrado à *Poesia completa* da autora (2015). A propósito dos resultados da investigação, é oportuno afirmar que a escrita de Fontela obedece a um projeto poético praticamente inalterável, mantendo-a distante de determinada hipótese geracional forjada em seu entorno. Pode-se apontar, ademais, que a poeta se destaca particularmente por sua erudição, refletida em sua capacidade de unir elementos de tempos e culturas diversos com uma coerência quase incontornável na construção de seus poemas.

Palavras-chave: arabesco; rosácea; poesia oridiana.

Abstract: The work proposes a reading of the poetry of Orides Fontela, a Brazilian poet of the 20th century. It seeks to investigate, in particular, the peculiarities of her writing, marked by brevity intertwined with symbols



linked to myth, mysticism, philosophy, and religion. The text focuses, therefore, on the possibility of interpreting the words, in their imagetic extension, “arabesque” and “rosacea” within her poetics. Such terms, on the one hand, shape an enigmatic writing – intricate and fragmented in its form and meanings, which ties to the notion of conciseness – and, on the other hand, allude to what is mystical and mysterious, as well as permeated by a certain philosophical-religious thought. Along the intended path, different discourses are confronted in order to reach the magnetic core of the study: the contextualization and discussion of poems from the book *Rosácea* (1986), here integrated into the author’s *Poesia completa* (2015). Regarding the results of the investigation, it is fitting to affirm that Fontela’s writing follows an almost unalterable poetic project, keeping her distant from a certain generational hypothesis forged around her. Moreover, it can be pointed out that the poet stands out particularly for her erudition, reflected in her ability to unite elements from diverse times and cultures with an almost unavoidable coherence in the construction of her poems.

Keywords: arabesque; rosacea; oridian poetry.

1 Introdução

Este trabalho se concentra na poética de Orides Fontela, poeta brasileira do século XX. Sua obra se estende do final da década de 1960 até o fim dos anos de 1990 praticamente. Fontela concebeu apenas cinco livros: *Transposição* (1969), *Helianto* (1973), *Alba* (1983), *Rosácea* (1986), *Teia* (1996), além de uma série de poemas que se configuram em sua *Poesia completa* (2015) como “Inéditos”, os quais, em função da data em que esses textos foram escritos, nos permitem aproximá-los de uma obra específica ou, pelos seus motivos poéticos, tecer considerações correlacionando-os à totalidade da obra da poeta.

Dessa poética que se constitui de enigmas, místicas e mitos, fazendo ecoar de seus versos as sutilezas da matéria verbal, sobretudo por sua concisão e brevidade, e as nuances da matéria viva e não viva, bem como as medidas e desmedidas do humano, procuramos perscrutar o “arabesco” e a “rosácea”. Respectivamente, de um lado, uma manifestação da harmonização de linguagens; de outro, um elemento da arquitetura que, além de rotular o penúltimo livro da autora, faz-se perceber em outros livros seus.

Mas, antes de adentrarmos no centro de investigação, importa dispor o percurso ao qual obedeceremos na construção das discussões que se seguirão. Em primeiro lugar, pro-

curamos situar a poeta no tempo e no espaço a partir da hipótese geracional (existe, de fato, uma geração para Orides Fontela?). Em seguida, intentamos articular uma possibilidade de interpretação para as palavras “arabesco” e “rosácea”, por meio de uma perspectiva especialmente mítica e mística, mas antes nos reportando analiticamente ao poema “Arabesco” – presente em *Transposição*. Por fim, analisamos alguns poemas extraídos da obra *Rosácea* (1986), que aqui se assume como centro de atenção maior para o que temos a dizer e a defender acerca da poesia de Fontela.

2 Existe uma geração para Orides Fontela?

Há, com efeito, uma geração para Orides Fontela?

A inquietação à volta de tal questão começa com a apresentação da poesia completa de Orides, quando ela é posicionada “na mesma geração de Paulo Leminski, Ana Cristina César e Hilda Hilst” (Dolhnikoff, 2015, p. 7). Em outras situações, também será colocada ao lado de Armando Freitas Filho e/ou Maria Lúcia Alvim. Talvez alguns problemas aí se encerrem, caso a discussão não vá além do dado “data de nascimento” desses autores tão díspares. De qualquer modo, mesmo para um leitor não especializado em literatura – mas apreciador dela –, o fator tempo, no sentido de tempo histórico dos calendários, justifica-se de alguma forma. Todos os poetas mencionados teriam sido atravessados por situações marcantes da época em que viveram: fosse o regime militar na América Latina, fosse a chegada do homem à Lua, fosse, ainda, a explosão da Bossa Nova. Essa lista é propositalmente esdrúxula, pois como um crítico literário uniria situações tão distintas numa análise literária é, talvez, uma pergunta a se fazer.

Contudo, aproximações dessa natureza seriam evidentes mesmo para um não especialista, dada a variedade de possíveis afinidades: brasileiros, brancos, dedicados à atividade literária, todos enfrentando algum tipo de dificuldade humana ou existencial. Tais aspectos atraem uma crítica voltada para questões pessoais – como alcoolismo, solidão, suicídio, certo grau de marginalidade, entre outras refregas da vida.

E, a bem da verdade, ainda que o parâmetro inicial seja a data histórica – ou, mais precisamente, a dos calendários – há entraves que não podem ser ignorados. Hilda Hilst pertence a uma geração anterior à de Ana Cristina Cesar, sendo Paulo Leminski e Orides Fontela os mais próximos em termos de data de nascimento. No entanto, apresentam grandes distâncias no plano discursivo. Ainda assim, há mérito na classificação que aqui se coloca em questão, sobretudo quando se busca orientar o iniciante em crítica literária no campo das investigações.

Nesse contexto, a questão central é a avaliação de um autor específico. A proximidade ou o afastamento em relação aos demais será objeto de análise. Aliás, os distanciamentos também revelam aspectos relevantes, pois evidenciam como dois autores, contemporâneos, podem ler seu tempo de maneira singular, pessoal e distinta. Neste caso, a autora escolhida é Orides Fontela. A partir dela, os demais autores serão mencionados mais pelos contrastes do que pelas afinidades.

Ademais, classificações do tipo “mesma geração literária” deixam todo o restante da produção mundial (e/ou nacional) de fora. Quando se fala em “produção”, não se pensa apenas na escrita feita à época da breve vida de Orides Fontela, mas também nas traduções, por exemplo, e nas críticas a diversos poetas – críticas feitas no mesmo espaço temporal, mas que

trazem o poeta criticado para o tempo em tela (o de Fontela, no caso) – por meio de dissertações, teses, artigos, entre outras possibilidades.

Não se trata, aqui, de realizar um levantamento exaustivo a respeito da problemática das “gerações” e, por extensão, das “escolas”. O Modernismo, antes dividido em três gerações, vem sendo questionado há algum tempo, tanto pelas diferenças internas – como colocar, lado a lado, Guimarães Rosa, Clarice Lispector e João Cabral de Melo Neto, o que pode gerar mais abalos de compreensão do que de entendimento – quanto pelo fato de que os manuais literários mais notáveis que optam por esse tipo de abordagem deixam de fora, em seu escopo, autores de gerações anteriores aos mencionados que continuam produzindo (se a régua é o fator temporal). Além disso, tais manuais ainda tendem a não incorporar autores “da margem”, notadamente negros, que não conseguiram ultrapassar as fortes barreiras do mercado editorial; autoras mulheres; autores populares; e escritores que produzem outra modalidade de escrita que não aquela considerada “boa” ou “legítima” pelo mercado – a exemplo do cordel, do repente, das letras das músicas populares, entre tantas outras formas de expressão.

Mas, voltando à questão principal, Orides Fontela se afasta tanto de Leminski quanto de Ana Cristina Cesar, assim como de Hilst, Freitas Filho ou Alvim. Por mais que vivessem numa mesma época, vivenciassem experiências similares, cada um deles seguiu um caminho próprio, sendo Orides a que mais se aproximou da filosofia, da religião, do mito, de uma mística pessoal que engloba aspectos tão distintos quanto a lírica grega, o poema zen, o aforismo, os “kennings”.

Em contrapartida, por mais que se possam identificar pontos de contato, é sobretudo na poesia de Fontela que determinada visão oriental se manifesta – seja como tentativa de transpor para uma “realidade brasileira” elementos do zen, seja como esforço de produzir algo verdadeiramente zen, ou ainda como uma proposta ousada e erudita de amalgamar aspectos aparentemente inconciliáveis, como a concepção de natureza do zen com a da lírica grega. E outra possível aproximação – ou melhor, uma aproximação hipotética – entre Orides e Leminski reside no apreço pela brevidade. No entanto, essa característica na escrita de ambos constitui um vínculo que não se revela inelutável.

Viajar
mas não
para
viajar
mas sem
onde
sem rota sem ciclo sem círculo
sem finalidade possível.
Viajar
e nem sequer sonhar-se
esta viagem
(Fontela, 1986 [2015], p. 241).

A “viagem” sem percurso, sem propósito, sem um lugar de pouso ou repouso aponta para movimentos íntimos do eu poético, que se fazem apreender nas brechas do silêncio, o qual enforma a voz dos versos num grau extremo e agudo de concentração. A anulação da espacialidade dissipa o contato com a matéria, com aquilo que é sensível e palpável. Há um olvidar-se de si no plano material, um encaminhar-se para uma estaticidade que coloca a tangibilidade do mundo em alheamento. Aos poucos, pela obliteração da possibilidade do

sonho, do deslocar-se em função de dado estado de consciência, atinge-se uma condição que dispensa o movimento que vai de um ponto a outro para que uma “unidade” se faça possível, para que uma “comunhão” do eu consigo mesmo se realize. Mas como chegar às raízes de tal experiência? Como verbalizá-la, dando-lhe lugar no terreno das palavras? O que passa a ser o mundo nessa (anti)viagem que soa dar-se ao recôndito e ao acessível tão somente por aquele que se submete ao calar/silenciar e aos extremos do pensamento?

ainda ontem
convidei um amigo
para ficar em silêncio
comigo
ele veio
mesmo a esmo
praticamente não disse nada
e ficou por isso mesmo
(Leminski, 1987, p. 32).

Nos versos de Leminski, assim como nos de Orides, o silêncio se faz apreender – mas aqui como se ele fosse um elemento essencialmente material, portanto passível de uma partilha, comungável, pois se trata de um ritual não inclinado ao “uno”. O eu poético projeta-se no tempo e num espaço de intimidades (“convidei um amigo”), deslocando-se pelas sendas da memória. Há um ontem e um hoje perenizados pela escrita poética, pela brevidade e densidade que constituem o poema. Por extensão, a propósito do ritual do chá, como aponta Elizabeth Rocha Leite (2008, p. 82), trata-se do “[...] espaço da quietude, em que se conversa muito pouco, geralmente sobre arte e filosofia; por isso, o poeta faz o inusitado convite para ficar em silêncio”, o que, para quem pratica o zen-budismo, “[...] é um exercício de libertação da mente, um momento de meditação e de contemplação” (Rocha, 2008, p. 82).

É possível, com isso, perceber pontos de contato entre a poesia de Orides Fontela e Paulo Leminski, em especial pelo fato de este poeta ter vivenciado e praticado a poesia oriental. Mas em que reside o empecilho? Que proporções tem a pedra atravancando o caminho? De modo simples: Orides manteve-se em um campo de criação cujos “resultados” obedecem a rarefeitas alterações; no limite, ela permaneceu “devotada” ao seu projeto poético. No caso de Leminski, dá-se a ver a expressão extrema do multifacetado, da reinvenção de formas e de adesão a temas em cada fase de sua caminhada poética, bem como teórica.

As mesmas dissidências tanto na forma quanto no conteúdo serão possivelmente notadas se confrontarmos versos de Ana Cristina Cesar, de Armando Freitas Filho,¹ de Maria Lúcia Alvim, de Hilda Hilst, entre outros poetas, com as criações de Orides Fontela, que soube, de maneira um tanto camaleônica, unir tendências diversas a partir de suas, já mencionadas, erudição e fidelidade aos seus intuitos criativos: “Uma armadilha, pois assim é que caí na poesia hipersublimada” (Fontela, 2009 [1991], p. 23).

Também é digno de nota o modo como Orides Fontela descrevia seu próprio trabalho como sendo tributário do de Carlos Drummond de Andrade: “[...] a principal influência da minha vida” (Fontela, 2019 [1991], p. 22). Em poemas de *Rosácea*, ela não cita apenas

¹ A propósito das poéticas, em especial, de Ana Cristina Cesar e Armando Freitas. Cf.: BOSI, Viviana. *Poesia em risco: itinerários para aportar nos anos 70 e além*. São Paulo: Editora 34, 2021.

Drummond diretamente, mas também Manuel Bandeira e Mario Quintana. A presença desses três nomes é extremamente importante para a compreensão de como Fontela pensava a “simplicidade”: colocando em seus versos elementos como estrelas, água e rosas. No entanto, em nossa poeta, estrelas, água e rosas não são substantivos (puramente) comuns.

3 Arabescos e rosáceas

Dezessete anos separam *Transposição* (1969) de *Rosácea* (1986), mas a coerência da composição poética de Orides Fontela não se dissipa. No primeiro, temos um poema em particular chamado “Arabesco”, cujas nuances merecem nossa atenção.

A geometria em mosaico
Cria o texto labirinto
Intrincadíssimos caminhos
complexidades nítidas.

A geometria em florido
plano de minúcias vivas
a geometria toda em fuga
e o texto como em primavera.

A ordem transpondo-se em beleza
além dos planos no infinito
e o texto pleno indecifrado
em mosaico flor ardendo.

O caos domado em plenitude
a primavera
(Fontela, 1969 [2015], p. 31).

O termo “arabesco” apresenta diversas concepções. Pode designar um movimento da dança chamada clássica, “retirado de um ornamento mourisco” (Grant, 1982, p. 6); referir-se a um tipo específico de ornamento arquitetônico (Ching, 2010, p. 210); ou ainda designar um certo tipo de literatura (Poe, 2018). No que se refere a essa última acepção, Edgar Allan Poe utiliza o termo “arabesco” com certo desapontamento diante da classificação crítica que identificava seus escritos como de origem “germânica”. Na introdução à obra *Contos do grotesco e do arabesco* (1848), ele menciona essa questão, embora não esclareça precisamente a origem do termo. De todo modo, a crítica posterior localizou essa origem em um escrito de Walter Scott, que Poe teria lido e que teria influenciado seu ensaio *A filosofia do mobiliário* (1840). Nesse texto, ele discute o mobiliário americano, sugerindo que “as estampas deveriam ser rigorosamente arabescas” (1984 [2023], p. 94). Curiosamente, Poe emprega a forma adjetiva, e não substantiva, da palavra.

Muito possivelmente, Poe se referia aos elementos limpos e geométricos da origem do arabesco – os motivos árabes, e não os persas, turcos, mogóis ou urdus. Apesar da origem semita da palavra, ela passou a ser utilizada para designar elementos intrincados, fossem de origem latina, mourisca ou persa. Na literatura, portanto, o termo “arabesco” remete ao que é

complexo e intricado ou, no caso de Poe, a algo situado entre o horror e o terror – uma discussão relevante, mas que não cabe aqui. No poema de Orides, transcrito acima, tendemos a entender que o uso da palavra “arabesco” está mais próximo do sentido ligado à tradição árabe do que daquele proposto por Scott (Scott, 1827, p. 81-82). Talvez se aproxime do significado adotado por Poe, desde que se entenda o arabesco como uma oposição direta ao exagero vulgar americano.

O termo em questão teria sido usado há muitos séculos na arquitetura ocidental, já tendo perdido o sentido de “árabe” e referindo-se a um tipo de ornamento intrincado da arquitetura, desde que produza um “padrão intrincado de linhas entrecruzadas” (Ching, 2010, p. 210). O arabesco de origem árabe, porém, é um ornamento feito a partir de um elemento comum, que, repetido diversas vezes, e com volteios, engendra uma estrutura complexa, em relevo. Essa estrutura passou a ser usada principalmente em situações em que as orientações sobre a representação no Islã proibiam as criaturas criadas por Deus, o próprio Deus e também o profeta. Usado em todo o Islã, em diferentes versões, é um ornamento que mostra escondendo, ou seja, é visível e importante no todo da construção, mas eclipsa um mistério, somente acessível aos não neófitos (Chevalier; Gheerbrant, 2015, p. 69), mesmo que o arabesco seja uma escrita no sentido mais comum de certa concepção de “escrita”.

No poema em tela, apresenta-se a problemática exposta, a dos “intrincadíssimos caminhos” e suas “complexidades nítidas”, visíveis (a palavra?). O arabesco não pode ser lido como um sistema de escrita, mas, decerto, como uma forma simbólica. Chevalier e Gheerbrant (2015, p. 69) o comparam ao labirinto, sendo um “símbolo do símbolo”, de forma que seu espectador esteja diante de “algo a ser decifrado”. A “geometria em fuga” e o texto “como primavera” é um “mosaico” que cintila e também queima, domando o caos (aqui, possivelmente, com a ideia de desordem, e não com a ideia primitiva da mitologia grega). Interessa, nesse caso, como a autora lida com a geometria da arquitetura como uma linguagem, em seu jogo de esconde-revela, como um mistério que doma o caos, mas acessível apenas ao prosélito (Castro, 2015, p. 34).

Eis um outro aspecto, em tantos desdobramentos que afasta Orides Fontela de outros de sua “geração”: a observação erudita e filosófica do que em outros escritores pode ser mais branda e menos explícita. Talvez o mais impressionante dessa escolha seja a investigação com tons filosóficos feita a partir de uma brevidade que atravessa toda a sua obra. Compare-se com um poema “breve” de Maria Lúcia Alvim:

Desintegrada a
Beleza
tudo mais é atitude –

com exceção da
Morte
que é o Sono-Virtude
(Fontela, 1968 [2024], p. 92).²

² Deslocando-se um pouco do centro de imantação de nossa investigação, é possível perceber alguns pontos de contato entre “Celeidoscópio”, de Maria Lúcia Alvim, e “Morri pela beleza”, da poeta norte-americana Emily Dickinson. Cf. Tradução do poema de Dickinson feita por Augusto de Campos em: <https://singularidade poetica.art/2017/10/26/emily-dickinson-morri-pela-beleza/>. Acesso em: 17 ago. 2025.

Haveria várias aproximações entre poemas de Orides como este, em particular, de Alvim: a brevidade, a distribuição na folha branca, a observação da natureza e suas manifestações na matéria e no espírito, uma constatação quase melancólica em relação às coisas do mundo e de seu findar. Mas, em Orides, há mais o que os antigos chamavam de “exortação à filosofia”, e tal exortação ela o faz mesclando os poemas com discursos filosóficos e religiosos, promovendo um encontro entre ambos. E algo similar ocorre quando Fontela é comparada a outros autores de “sua geração”: a superfície dos poemas, ou seja, sua estrutura gramatical, a distribuição da mancha preta sobre o papel branco, a economia vocabular, tudo isso tende a enganar, pois, como foi dito, o discurso poético oridiano se articula de modo amplamente díspare do de seus contemporâneos.

Nesse sentido, “Arabesco” é um poema desafiador para o estudioso da obra de Orides Fontela, justamente porque é ele um caminho a ser traçado na investigação de poemas que, até mesmo para a escritora, são impenetráveis: “há poemas meus que não entendo direito, mas sou poeta, não crítica” (Castro, 2015, p. 34), como sugere Gustavo de Castro na inventiva biografia de Orides. A poeta, embora se veja nos impasses que as palavras projetam diante de si, carrega consigo a capacidade de presidir novas formas de compreender/enxergar os fenômenos que se agitam no mundo. Em meio ao tumulto de impressões e apreensões, Fontela encontra um ponto de equilíbrio em meio a ruínas verbais, o que a alça a novos dinamismos de operação com o verbo, com a palavra num estado perene de renovação.

A autora lança mão de vocábulos da arquitetura não com o sentido que esse campo abarca, em que uma gárgula seria um elemento para escoamento da água da chuva e um arcobotante um elemento de escora. Ela utiliza esses vocábulos em sentido místico, simbólico, metafórico, como em várias correntes do pensamento filosófico-religioso. Não é de se espantar, por exemplo, que em sua biblioteca (espólio)³ havia justamente um exemplar da biografia de Santa Teresa de Ávila, autora de *O castelo interior*, que utiliza a metáfora de um elemento da arquitetura para explicar a monjas mais humildes a complexidade das doutrinas da igreja (Castro, 2015, p. 195). Nenhuma novidade aqui, claro, no uso de metáforas que possam esclarecer algo complexo.

Dezessete anos depois da publicação de seu primeiro livro (*Transposição* [1969]), Orides Fontela volta a lançar mão de um vocábulo emprestado da arquitetura, “rosácea”. Agora, não mais num poema isolado (como também ocorre), mas também e sobretudo no nome de uma obra, como se a palavra que a rotula juntasse as diversas partes que a compõem: “Novos”, “Lúdicos”, “Bucólicos”, “Mitológicos” e “Antigos”, o que alude a algo, digamos, físico, uma vidraça (Ching, 2010, p. 149). Para um melhor entendimento desse uso no trabalho poético de Orides, será necessária uma pequena digressão.

A rosácea como elemento arquitetônico, típico da arquitetura gótica, provavelmente seja uma releitura do óculo romano, que, por sua vez, pode ter sido uma releitura da abertura feita no frontispício de templos antigos, de modo a fazer com que a luz do sol atingisse algum ponto importante do templo no(s) solstício(s). Esse uso é um tanto comum e pode ser verificado em diversos templos mundo afora, como o de Abu Simbel, em Assuã. A rosácea gótica, por outro lado, cedeu lugar a outro tipo de abertura no Barroco e ganhou variações usadas até

³ A propósito do assunto, Cf. SOUZA, Allan Alves de. *A palavra integradora: o mito na poesia de Orides Fontela*, em especial o capítulo I. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/53311/53311.PDF>. Acesso em: 17 ago. 2025.

hoje. Arquitetos contemporâneos fazem releitura dela, alguns usando o mesmo princípio: no solstício, a luz invade o espaço interno e atinge um ponto cuidadosamente escolhido.

Antes de prosseguirmos, uma consideração sobre o mencionado “óculo” se mostra necessária. Ele continua a ser usado, mesmo que seja como mero ornato ou como elemento que permite a entrada da luz. Mas há casos específicos, como o da antiga catedral de Antigua, na Guatemala, que tem um óculo muito especial: para o observador de dentro, ele vê um vulcão, adorado pelos povos originários; a luz que vem de fora segue direto para o altar. Trata-se de um caso muito claro de sincretismo. Colocamos tal exemplo aqui para indicar a importância da “rosácea” no livro de Orides porque a rosácea pode carregar elementos distintos, como mostrado no texto, digamos, sincréticos. E é o que a autora faz na escolha dos títulos das partes do livro (“Novos”, “Lúdicos”, “Bucólicos”, “Mitológicos” e “Antigos”).

Retornando ao nosso centro de interesse maior: a rosácea medieval era chamada de “roda”, pois fazia menção à roda da fortuna, imagem de relevo em grande parte do medievo. De todo modo, pelo fato de ter uma divisão em partes e permitir uma justaposição simbólica como uma flor, logo ganhou a aproximação com a rosa, flora mística por excelência em várias religiões, mas sobretudo no Cristianismo, quando passa a representar Maria. Numa época em que o marianismo cresceu vertiginosamente e numa época em que as grandes catedrais passaram a ser consagradas a Maria, a rosácea, pela sua posição nas igrejas, e pelo fato de permitir uma luz que incide no altar, passou a ser algo como um filtro para essa mesma luz divina, um elemento de passagens entre sagrados: *Maria = mãe de Deus*, a rosácea que “permite” que a luz a atravesse e chegue ao altar, morada do altíssimo (Ferguson [1972]; Campbell [1994]; Gauding [2009]).

Valeria lembrar, ainda que brevemente, que as igrejas medievais, em formato de cruz, dialogavam com certa visão do mundo antigo dos templos como representação do corpo. O texto que foi preservado da Antiguidade clássica e que mostra isso, para além da especulação, é o de Vitruvius (1960, p. 168-172), em que o celebrado arquiteto romano compara, à luz da geometria, o corpo humano com o formato que um templo “deve assumir”.

As rosáceas – usadas em profusão em todo o período medieval, com diferentes elementos, a depender do processo construtivo e do acesso às técnicas de cada período – mostravam passagens do Antigo ou do Novo Testamento, passagens da vida de Jesus, de Maria, de algum santo de prestígio. Embora fossem posicionadas mais alto que a vista humana, caso o observador pudesse vê-las de algum ponto, ela serviria como um livro de figuras, algo importante numa região e numa época de pessoas iletradas.

Toda essa explicação para que dela possamos extrair alguns dados importantes para o leitor de *Rosácea*: a) a rosácea como elemento de um “certo sagrado” (de uma certa mística, que mais esconde que revela, ao modo do arabesco), que filtra a luz divina; b) a geometria sagrada, de vasta tradição e histórico, que, na construção poética de Orides Fontela, é muitas vezes comparada com os limites da linguagem; e c) a rosácea como elemento agregador de diversos mundos e visões.

Feitos tais apontamentos, passamos à leitura de alguns poemas bastante representativos do livro focalizado neste estudo. Com isso, procuramos centrar nossa reflexão nos interstícios discursivos dos poemas selecionados. Mas, antes, algumas considerações sobre a obra *Rosácea* se fazem ver oportunas para melhor constituirmos nossa perspectiva de análise e, então, alcançarmos os objetivos, não sem medidas, aqui estabelecidos.

Em termos gerais, *Rosácea* é um livro de mistérios. E a palavra é aqui tomada em pelo menos dois sentidos a partir dos quais se pode vislumbrar outros: a) o que é misterioso, com-

plexo, difícil de ser percebido, escondido; b) o mistério entendido como algo da religião, de compreensão apenas para o fiel já “iniciado”. Esses mistérios são encontrados em outras tradições poéticas distintas, diversas, e sem contato direto entre si. Será vista nos “kennings” da poesia anglo-saxã (Lopes, 2004, p. 35-70) ou na contemporânea poesia de Adônis, Síria, (Adônis, 2012, p. 214-237) que tem, por sua vez, laços com uma tradição poética milenar daquela região do planeta e em tantos outros modos de se entender e fazer poesia.

Isso posto, comecemos pelos versos de “Habitat”:

O peixe
é a ave
do mar

a ave
o peixe
do ar

e só o
homem
nem peixe nem
ave

não é
daquém
e nem de além
e nem

o que será
já em nenhum
lugar
(Fontela, 1986 [2015], p. 245).

O tradutor Rodrigo Garcia Lopes aponta que os “kennings” são um tipo de metáfora ou perífrase, de modo a produzir dois efeitos: o primeiro seria um tipo de quebra-cabeça para o leitor e o outro seria uma produção literária que traria mais coesão ao que é narrado (Lopes, 2004, p. 60-61), além de ser efeito comum à poesia anglo-saxã. Em Adônis, temos tercetos que são como uma adivinha, já que há uma pergunta inicial: “O que é o vento?/ alma que não quer/ habitar o corpo” (Adônis, 2012, p. 217). Em ambas as tradições temos um diálogo com construções poéticas mais antigas e em ambas uma nomeação das coisas do mundo feitas por metáforas ou perífrases. No caso, não se sugere aqui que haja uma ligação direta da poesia de Orides Fontela com a desse autor anônimo do século X (dez) ou, ainda, uma ligação direta com a poesia contemporânea de um poeta sírio, mas sugerimos um diálogo com uma tradição da versificação breve e da versificação mística que é comum não apenas em *Rosácea*.

A diferença diria respeito, portanto, ao modo como Orides Fontela “lê” o mundo: no caso do poema anônimo, como bem observa Garcia Lopes (2004), trata-se de um lamento em relação a um mundo que se desvanece – e, por isso, se trata de uma poesia com alto teor melancólico. No segundo caso, de acordo com certa tradição da poesia árabe, persa e turca, Adônis tenta desvendar os mistérios do mundo. A poesia de Orides se aproximaria mais desta,

pelo conteúdo filosófico e pelo conteúdo místico. Seu eu lírico não é um mero observador das coisas do mundo, mas um observador de seus mistérios, do que as coisas do mundo têm como significado místico, característica comum aos “haikais”, por exemplo, que constituem um modo de escrita poética altamente religiosa, uma vez que é ligada ao budismo ou ao zen budismo, literatura e discursos estudados e praticados pela nossa poeta.⁴

O que sugerimos, antes de qualquer coisa, é que a brevidade da escrita de Orides e também a tendência a lidar com um certo tipo de metáfora dialoga com inúmeras correntes literárias, mas que seu modo de lidar com elas difere enormemente do modo como seus contemporâneos – e seus “pares de geração” – fizeram. Ainda valendo-se do comparativo (quase) extremo, a poesia de Adônis tem laços com a poesia sufi e a poesia de Orides, se não tem ligação direta com a poesia sufi, se avizinha dela quer pela brevidade, quer pelo modo como a poeta lê/enxerga as coisas do mundo.

Mas “Habitat” não é apenas o diálogo possível com a estrutura dessas e de outras poéticas que lidam com a brevidade e a metáfora. Ou é um exercício irônico ao modo de Fritz Mauthner, ou o contrário: uma profunda indagação a respeito do eu no mundo como pensa o budismo, pois o homem, nem peixe nem ave, nem no mar nem no ar, como se sua condição física não tivesse espaço na concretude do mundo.

Um outro poema que endossa o tom de mistério (e suas variações), arqueando ainda mais o arco do intransponível, inerente ao livro *Rosácea*, é “A loja (de relógios)”:

I

O relógio
horologium
a hora
logos.

II

Os peixes estão
no aquário
o touro está
na balança

e a virgem
parindo
os gêmeos.

⁴ Aqui, a propósito de uma questão teórica, utilizamos certo raciocínio de Michel Foucault sobre o “comentário” (*commentaire*): para o pensador francês, “comentário” seria um dos dispositivos de controle internos do discurso. “O comentário limitava o acaso do discurso pelo jogo de uma *identidade* que teria a forma da *repetição* e do *mesmo*. O princípio do autor limita esse mesmo acaso pelo jogo de uma identidade que tem a forma da *individualidade* e do *eu*” (Foucault, 1996, p. 29, grifos do autor). Para Foucault (1996, p. 25), o comentário é o “sonho de uma repetição disfarçada”. Um autor “repete” o outro, quase *ipsis literis*, mas já escreve mais o que o outro escreve, já que tempos e espaços são distintos.

III

Os relógios estão
na eternidade
(Fontela, 1986 [2015], p. 234).

Neste poema, a autora lida com o vocábulo “relógio”, que já tinha sido objeto de questionamento em *Alba* (1983) (Fontela, 2015, p. 190), mas aqui o vocábulo é separado/explicado em uma composição que remete ao vocábulo grego que gerou o vocábulo latino e depois o português: “hora” e “logos”. Há uma pequena distorção da palavra “relógio”, mas de modo a fazer crer que o relógio, um dos marcadores do tempo, e de um tipo de tempo, remeta justamente a “tempo” e a “logos”. Em seguida, o eu lírico parte para um raciocínio intrigante, com imagens intrigantes, aparentemente sem ligação entre si: “peixe/aquário” / “touro/balança” / “virgem/gêmeos”. Tais imagens remetem a tantas coisas possíveis e, ao mesmo tempo, a algo difícil de delimitar, pois se inviabiliza uma interpretação definitiva. Pode ser um jogo ao modo de Lacaille (que nomeou constelações), símbolos de tábuas místicas em que imagens aparentemente absurdas têm significado místico, figuras simbólicas encontradas na numismática (estudo de moedas pelo veio histórico) ou em tabuletas ancestrais.

Em grego, uma das palavras que deu origem à palavra “relógio” é “logion”, que é também a palavra do oráculo, uma predição e, depois, com o advento do pensamento cristão, a própria palavra do Cristo (Pereira, 1990, p. 350). Ou seja, há um conjunto de possibilidades de leitura, com as imagens caminhando da mais palpável (peixe no aquário) ao mais complexo (virgem que dá à luz a gêmeos), como se Orides Fontela tivesse sua própria Tábua Esmeraldina. À luz dos mitos, há touros na concepção da criação da Terra (na mitologia suméria) e virgens que dão à luz crianças, sendo talvez o mito mais conhecido o cristão.

No entanto, no poema acima, que tem a ver com o tempo ou com os tempos, tais imagens não são muito claras. De todo modo, essas “não clarezas” estão nessa eternidade com que o poema se fecha, sendo que nem tudo é desvendável para o sujeito, mesmo que ele viva mil vidas. E, falando em “não clarezas”, elas se chocam com os poemas em que a luz ou a referência à luz se encontram. Se a rosácea é por sua natureza o filtro de luz que vem de fora ao encontro do divino interno, o poema em questão é quase uma contradição.

Há outras contradições em *Rosácea* as quais não podemos passar ao largo, pois a contradição e a dúvida fazem parte do caminho do fiel, em particular o do budista. As incertezas, a falta de clareza frente às coisas do mundo, o insondável, o inexpugnável, o desconhecido, os mistérios ficam mais claros ou menos complexos em poemas como “As coisas selvagens”:

– a firme montanha
o mar indomável
o ardente
silêncio –

em tudo pulsa
e penetra
o clamor
do indomesticável destino
(Fontela, 1986 [2015], p. 237).

O Uno tão questionado no budismo e no sufismo, ou na mística de Plotino, depois retomada via cristianismo, aparece em muitos dos poemas de Orides Fontela e não apenas em *Rosácea*. Em outros momentos, Orides lidou com a inevitabilidade do destino em poemas como “Ananke”⁵ (deidade ligada ao destino e mãe das Moiras) e em poemas com formato tripartite, que lembram justamente o trabalho das Moiras (o fiar, o tecer e o cortar da vida). No universo cultural de Orides, cabem Moiras, o Eclesiastes, o pensamento sufi (ainda a ser visto com profundidade maior), as noções búdicas. O poema acima, embora a metrificação seja superior em sílabas que o haikai tradicional, guarda dele a observação filosófica da natureza e o conhecimento de que não se pode domesticar o previamente estabelecido.

Não se trata, como já se disse, de como outros poetas de “sua geração” praticavam a observação “banal” da natureza, e sim de uma observação da natureza que coloca o fiel como um “contemplador não passivo”, algo que pode ser identificado num poema breve mas muito contundente na obra de Orides como um todo: “O que é// o que// é?” (Fontela, 1986 [2015], p. 249). O poema destacado, então, se mostra extremamente interessante na medida em que mergulha numa das grandes dúvidas do fiel: tentar entender o que se mostra a ele. É ele, portanto, filosófico e religioso, assim como parte considerável da produção poética de Orides. Curioso também é perceber que sua divisão na folha branca caminha do três para o um ou ainda do complexo para o uno ou, ainda, para não exatamente o apaziguamento mas para o nada, que é a grande dúvida do fiel.

As “coisas selvagens” seriam um diálogo com a poesia japonesa ou a poesia chinesa tradicional? Nessa poesia, também há uma melancólica ou contemplativa observação das coisas do mundo.⁶ No entanto, pássaros não são apenas pássaros, e sim símbolos e metáforas da passagem, do tempo, dessa linha chamada vida que se situa entre duas sombras. Em *Rosácea*, há uma coleção de poemas representada pelo título “Bucólicas”, que poderia remeter diretamente a Virgílio, no entanto apresenta-se em relação maior com a lírica clássica grega.⁷ E, uma vez ainda, o zen. Orides Fontela consegue, desse modo, amarrar essas coisas aparentemente tão díspares.

4 Considerações finais

A poesia de Orides Fontela situa-se na literatura brasileira como um contraponto à determinada noção de geração, que pode aqui ser entendida como a reunião de poetas/escritores/artistas em prol de objetivos estéticos comuns, os quais se expressam seja na forma do fazer artístico, seja no motivo (tema) manifestado/expresso no resultado da criação. Tem-se, então, na poesia oridiana – notadamente reconhecida pela sua brevidade e concisão – a harmonia de tendências e de estilos diversos que se coadunam em propósitos do labor poético, os quais quase nunca sofrem variações.

⁵ Não há culpa/ não há desculpa/ não há perdão (Fontela, 1986 [2015], p. 280).

⁶ Em particular, pensamos aqui na poesia clássica chinesa recriada por Haroldo de Campos a partir dos ideogramas originais. Cf. CAMPOS, Haroldo de. *Escrito sobre jade: poesia clássica chinesa reimaginada por Haroldo de Campos*. Organização de Trajano Vieira. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

⁷ Pensamos aqui na coletânea “Liric Greci”, em tradução de Salvatore Quasimodo. Cf. QUASIMOSO, Salvatore. *Lirici Greci*. Veneza: Mondadori, 1974.

O “arabesco”, como possibilidade iluminadora dessa escrita breve, mostra-se surpreendente e essencial para aludir não apenas ao processo criativo de Orides, mas também à sua dimensão discursiva, marcada pela densidade, por um certo jogo de esconde-revela e pela projeção de uma unidade que alcança as bordas do inapreensível. Por sua vez, a “rosácea”, além de intitular um dos poemas do livro *Helianto* (1973), nomeia a penúltima obra da poeta (1986) e é apreendida como símbolo agregador do tangível e do intangível na composição de uma poesia misteriosa e sublimada, permeada por misticismos, elementos religiosos e filosóficos que se atrelam à elevação da matéria humana e não humana.

Nessa mirada agregadora, tornou-se possível, especialmente em virtude da erudição ímpar da poeta, o cotejamento de sua obra com a de poetas de tradições e culturas diversas. Eis aí um traço também inerente à poesia oridiana: o resgate do que é milenar para, com ele, estabelecer diálogos tantos. Tal movimento traz o passado para o presente, gerando tensões entre o antigo, o moderno e o contemporâneo, o que amplia ainda mais o campo de investigações em que se situa a obra de Orides Fontela.

Referências

ADÔNIS. *Poemas/Adônis*. Tradução de Michel Sleiman. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ALVIM, Maria Lúcia. *Poesia reunida*. Belo Horizonte: Relicário, 2024.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico*. Petrópolis: Vozes, 1991. v. 1.

CAMPBELL, Joseph. *A imagem mítica*. 2. ed. Tradução de Maria Kenney e Gilbert E. A. Adams. Campinas: Papirus, 1994.

CASTRO, Gustavo de. *O enigma Orides*. São Paulo: Hedra, 2015.

CHING, Frank. D. K. *Dicionário visual de arquitetura*. Tradução de Júlio Fischer. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

COHEN, Joan Michel. Introdução. In: D'AVILA, Santa Teresa. *Livro da vida*. Tradução de Joan Michel Cohen. São Paulo: Penguin; Companhia das Letras, 2010.

DE SÁ, Daniel Serravalle. Uma tradução de “A filosofia do mobiliário” (1840): Poe, crítico e ensaísta. *Tradução em Revista*, v. 34, n. 1, p. 83-99, jun. 2023. Disponível em: maxwell.vrac.puc-rio.br. Acesso em: 25 set. 2024.

DOLHNIKOFF, Luis. Introdução. In: FONTELA, Orides. *Poesia completa*. Organização de Luis Dolhnikoff. São Paulo, Hedra, 2015. p. 7-20.

FERGUSON, George. *Signs and Symbols in Christian Art: with Illustrations from Paintings of the Renaissance*. Nova Iorque: Oxford, 1972.

FONTELA, Orides. *Poesia completa*. Organização de Luís Dolhnikoff. São Paulo, Hedra, 2015.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Aula inaugural do Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 7. ed. São Paulo: Loyola, 1996.

CAUDING, Madonna. *The Sign and Symbols: Bible. The definite guide to the world of symbols*. Londres: Godsfield, 2009.

GRANT, Gail. *Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet*. 3. ed. Nova Iorque: Dover Publications, 1982.

CHEERBRANT, Alain; CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 27. ed. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

LEMINSKI, Paulo. *Distraídos venceremos*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

LOPES, Rodrigo Garcia. Posfácio. In: ANÔNIMO. *O navegante (The Seafarer)*. Tradução e posfácio de Rodrigo Garcia Lopes. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

PEREIRA, Isidro. *Dicionário grego-português e português-grego*. 7. ed. Braga: Apostolado da Imprensa, 1990.

SCOTT, Sir Walter. On the Supernatural in Fictitious Composition, and in Particular in the Works of Ernest Theodore William Hoffmann. *Art & Popular Culture*, Londres, v. 1, n. 1, p. 60-98, 1827. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/380045616/On-the-Supernatural-in-Fictitious-Composition>. Acesso em: 25 set. 2024.

VITRUVIUS. *The Ten Books on Architecture*. New York: Dover Publications, 1960.