

ÓSTRACON ORIDIANO: ESCRITA DA BREVIDADE NA POÉTICA DE ORIDES FONTELA

Benedito Costa Neto¹

Eduardo de Lima²

RESUMO

O ensaio atém-se à poesia de Orides Fontela (1940-1998). Perscruta a escrita da poeta em sua brevidade inerente, observa e questiona sua singularidade em relação a poetas contemporâneos seus e associa as nuances de sua escritura a outros escritores, de tempos e de espaços diversos, cuja poesia veio à luz sob a brevidade da palavra poética. Para isso, movimentos de aproximação, de distanciamento e de (alguma) comparação fazem-se cruciais para o que se tem a apontar nas discussões então colocadas.

PALAVRAS-CHAVE: Brevidade; Escrita; Orides Fontela.

O óstraco ou óstrakon³ é um pedaço de uma história. De cerâmica ou pedra (mais raro), é um fragmento que traz uma escrita ou um desenho. Se achado num sítio arqueológico, é pista de algo muito maior: o restante de um vaso, uma ânfora, uma cratera, um canopo – de que era parte –, a pista de um túmulo ou de um local para estoque de vinho, cerveja ou azeite, enfim, a parte de uma oração votiva ou de um desejo de caminho eterno para outra vida. O óstraco é uma parte, uma parte de um todo, um fragmento de vida, a margem ou o centro e uma verdade antiga a ser decifrada por olhos contemporâneos.

¹ Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Curitiba, PR, Brasil. E-mail: costanetobenedito@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1528-8348>.

² Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Alagoas. Maceió, AL, Brasil. E-mail: eduardolimasr@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4154-5010>.

³ Como não é objetivo do trabalho analisar o óstraco, sugerimos apenas o texto que segue para demonstrar o que indicamos: LANG, Mabel L. *Greek Ostraka: from the Athenian Agora*. Princeton, NJ: American School of Classical Studies at Athens, 1990. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbnmnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.ascsa.edu.gr/uploads/media/hesperia/147540.pdf>. Acesso em: 17 ago. 2025.

Escolhemos essa imagem do óstracon para metaforizar a investigação sobre Orides Fontela na impossibilidade de resgatarmos um passado ele mesmo, na impossibilidade de nós mesmos frequentá-lo, caminhando ao lado da poeta, frequentando seu cotidiano, dando a mão à mão dela. Tomamos aqui seus poemas como óstracos encontrados, que nos possam guiar para reflexões possíveis à volta de sua escrita e dos motivos que constituem sua poética.

Diante da poesia de Orides Fontela, estas afirmações parecem ser bastante comuns: “A poesia de Orides é muito enxuta”, “Os poemas dessa poeta são muito breves”, “Como analisar uma poética tão condensada?”. Isso nos causa intriga, pois a ideia de uma brevidade na construção poética da poeta passou a ser um enigma a ser encarado. Se a melhor palavra não é “enigma”, então encaremos como um “desafio” – algo além da curiosidade e aquém das possibilidades de análise.

Mas não haveria outras construções narrativas “breves” que geraram pilhas de livros, senão corredores de livros de comentaristas ao longo dos séculos? É a essa brevidade que dedicamos nosso pensamento ao observar os óstracos com os trabalhos de Orides. Tempos atrás, não era tão fácil conseguir os trabalhos da autora. Hoje, os leitores podem encontrar uma *Poesia Completa* dela e os livros em volumes independentes (tudo publicado pela Editora Hedra, respectivamente, em 2015 e 2026).

Não é incomum que a crítica especializada adjective a poesia de Orides Fontela como “áspera” e que ela, a mulher, era “difícil no trato pessoal” (Dolhnikoff, 2015, p. 7 e 19). Ocorre aí uma quase inevitável aproximação entre a poética construída por ela, suas buscas pela palavra, com sua presença física. Esse tipo de aproximação não é da contemporaneidade, seja dito de passagem. Já foi dito que Homero, por ser cego (algo nunca provado) fez o que fez, ou que Machado de Assis, por ter trabalhado numa gráfica, tinha um certo tipo de escrita tributária do aconchego dos tipos numa caixa de madeira antes da impressão.

A crítica literária, vez por outra, tem dificuldade em se afastar de lugares-comuns ou mesmo de afirmações apressadas. Também não é incomum que uma análise desse quilate acompanhe o autor para o resto de sua vida e para a posteridade. E, quanto mais próximo no tempo o autor a ser investigado, mais possíveis são as análises baseadas em ditos dele na imprensa, em textos paralelos, em diários, em algo que ele disse ou terá dito em algum lugar.

Daí a pergunta pertinente – e jocosa – de Michel Foucault sobre um autor: um comprovante de lavanderia seria um documento válido? Após enumerar uma série de possibilidades de leitura de um Autor (“nível constante de valor”, “campo de coerência”, “unidade estilística”, “momento histórico definido”), ele afirma que o Autor é “o princípio de uma certa unidade de escrita”, complementando que, “havendo um ponto a partir do

qual as contradições se resolvem, os elementos incompatíveis encaixam-se finalmente uns nos outros ou se organizam em torno de uma contradição fundamental ou originária” (Foucault, 2000, p. 53).

Fazem-se ver então confusões possíveis sobre autores, incluindo Orides Fontela, a brevidade de seus escritos e sua postura frente à vida. Valeria lembrar que Orides, ao lado de autoras como Hilda Hilst, não foram muito agraciadas, no seu tempo, com o sorriso do mercado editorial. Fáceis ou difíceis, o mundo das editoras e dos livros nunca foi exatamente um ser de braços abertos a receber a obra de ambas, em particular a de Orides. Como sorrir para um mundo rebarbativo?

Mas de onde viria a brevidade das escolhas de escrita de Orides Fontela, afinal? A brevidade não foi uma invenção dela, e um rápido olhar para uma boa biblioteca de poesia traria à tona autoras tão díspares quanto Anna Akhmátova, Sylvia Plath ou Emily Dickinson, que também optaram por uma escrita “breve” e, para citar poetas da mesma época de Orides, Ana Cristina César ou Paulo Leminski, a quem Dolhnikoff (2015, p. 7), por exemplo, posiciona como um “oposto”.

No geral, sempre que as discussões sobre Orides surgem, a questão da brevidade aparece – e aparece como motor à comparação – como num tabuleiro de *go* ou *xadrez*, em que diversos poetas são posicionados de modo comparativo (por similaridades ou afastamentos), mas sempre fazendo prevalecer o nível mais raso do texto, a escrita “em si”, a mancha preta na página *off white* dos livros.

Isso não quer dizer que a brevidade do “texto em si” não seja importante, bastando lembrar do *haiku*, que é um tipo, um modo, um fazer poético – justamente – breve e assim deve ser feito. Mas, no caso de Orides, na maioria das vezes, é apenas o “texto em si” que conta e não o que ele traz de filosófico, religioso, sociológico etc. Há muitos exemplos de textos “breves” do passado, da tradição do fazer poético, como os próprios textos poéticos e religiosos (míticos, místicos). E tais escritas estão longe de serem rasas ou apenas uma mancha preta no papel, mesmo que, em algumas tradições, a escrita “em si” tenha espaço fundamental no discurso que atravessa a palavra escrita.

Pensemos, por exemplo, em fragmentos filosóficos que chegaram ao mundo atual quase que por um milagre, migrando de palimpsesto para palimpsesto, do couro para o papel, do bambu para o papel, do papel para a tela do *kindle*, tendo escapado ao terror do fogo e à sanha de líderes religiosos e políticos. Pensemos em Heráclito, mais conhecido pelo que se disse dele do que ele disse das coisas do mundo. Pensemos em fragmentos da lírica grega, em fragmentos de autores do mundo pré-clássico e do clássico, alguns encontrados não em livros, mas em túmulos e templos, em escavações ou tumbas.

Pensemos no próprio *haiku*, cuja escrita ocidental é mais um sonho que uma vigília da escrita. Pensemos na poesia chinesa que só agora consegue traduções diretas. Pensemos

na poesia sufi, de Kabir ou Rūmī, poesia tão complexa em sua composição cujos desafios e esforços para uma transposição para o português acabam sendo inimagináveis. Pensemos nos textos dos santos católicos, como os de São João da Cruz, um tradutor dentro de sua própria língua, a levar para o monge iletrado toda uma tradição da filosofia mística de seu tempo.

Pensemos, enfim, em Raimundo Lúlio e no seu texto fragmentado, em diálogo (ainda) não comprovável com a tradição árabe, persa e turca da escrita sufi. Pensemos em textos árabes, profanos e não profanos, eles também fragmentados, curtos, breves, de pacata e suave escrita, parcimoniosa, enxuta, mas ricamente temperada. Pensemos em dizeres, ditos, aforismos. Pensemos em Marco Aurélio. Orides não está sozinha.

Inúmeros textos da Antiguidade ou do período (ocidental) da Idade Média foram traduzidos dentro de seu próprio idioma, uma vez que os falantes de uma língua de mesmo nome da antiga (o grego, por exemplo) não entendiam mais os textos dos antepassados. Isso ocorreu, por exemplo, com Madame Murasaki ou Sei Shonagon, cujos textos em japonês antigo foram “traduzidos” para o japonês moderno.

Nesses processos de tradução, sobretudo de poemas da brevidade, ocorre que, com eles, dá-se um problema mesmo dentro da própria língua (o grego antigo *versus* o grego moderno, o japonês clássico *versus* o japonês moderno), dada a complexidade da métrica da poesia grega clássica ou dada a complexidade dos *candis* antigos. Em outras palavras, entre o antigo e o moderno, o que inclui transformações linguísticas de toda sorte, um texto breve em sua origem acaba encontrando percalços para assim permanecer na tradução.

Se trazer para a modernidade a métrica é um problema dentro do próprio idioma, imaginemos o que é transpor uma métrica de um idioma para o outro, seja o japonês, o grego, o persa ou o suahili (que tem uma métrica muito específica e também uma tradição de poesia “breve” e aparentemente “simples”). Salvatore Quasimodo, por exemplo, ao levar para o italiano moderno poemas (e fragmentos) da lírica grega antiga, disse que não procurava recuperar a métrica antiga, e sim uma aproximação com a poética de um texto, de um certo tipo de texto, de escrita. Sabia muito bem ele que, de uma língua sintética para uma analítica, a tendência é que o texto novo perdesse algo de sua brevidade original. Assim, ele tentou resgatar tal brevidade optando por palavras curtas, simples, e por uma sintaxe o mais limpa possível.

Mas ele mantém o aspecto lapidar da lírica antiga, sua ação de flecha, de rapidez, de dizer o máximo com poucas palavras. Na versão de Quasimodo para Jone di Ceo, temos: “Aspettiamo la stella mattutina/ dall’ala bianca che viaggia nelle tenebre,/ primo annunzio del sole” (“Aguardemos a estrela matutina,/ de asas brancas, que viaja pela escuridão/ primeiro anúncio do sol”) (Quasimodo, 1974, p. 187). Comparemos com Orides, sem uma

preocupação, por ora, com a temática, os versos de “Aurora”, presentes em *Transposição* (1969): “Madrugada/ negação da vertigem/ redescoberta infinita/ da luz// Madrugada/ figura limpa da unidade” (Fontela, 1969 [2015], p. 79).

Talvez fosse vão tentar uma aproximação desses textos separados por séculos, talvez mesmo uma comparação fosse problemática, pois, possivelmente, tenhamos um fragmento diante de um poema completo, todavia as táticas são similares, o que deve ter chamado a atenção de Quasimodo. Por um prisma mundano, leríamos aí a espera ou a observação da abóboda celeste e seus fenômenos, mas de um prisma místico, não.

A natureza não é exatamente uma metáfora, mas talvez o próprio mistério. Pensando provisoriamente numa textualidade breve, numa escolha pela brevidade, a brevidade existe desde há muito, em muitas escolas e tradições poéticas. E algo a ser observado na poesia de Orides Fontela é que ela traz para a poesia moderna algo não tão comum: seu olhar para os mistérios do mundo. E há um quê religioso aí que não pode ser desprezado.

Numa tradição similar à sufi, Raimundo Lúlio (séculos XIII-XIV) toma o cristão devoto como o *amigo* e Deus como o *amado*. Assim, faz surgir *O livro do amigo e do amado*, que teria sido escrito por Blanquerna, o eremita. O livro é dividido em metáforas morais, em linguagem livre, sem escansão. Diz a metáfora moral número 259: “E o amado está diante do amor e atrás do amado está o amigo. Por isso, o amigo não pode chegar ao Amor antes de seu pensamento e desejos passarem pelo seu amado” (Lúlio, p. 58). Em Orides, no poema “Partilha”: “Partilharemos somente/ o que em nós se continua:/ a singeleza/ a luta/ a esperança.// Partilharemos somente/ esta maior intensidade:/ absoluta palavra/ que nos pertence integralmente.// Partilharemos somente/ o pão unificado/ e a água sem face” (Fontela, 2015, p. 292).

Questões religiosas surgiram na pena de inúmeros escritores, mais ligados ou menos ligados à Igreja, às igrejas, em várias vertentes. A questão religiosa na vida de Orides Fontela, se não é um mistério, é algo ainda a ser muito discutido. Se em um autor como Lúlio temos o Amor (provavelmente uma noção de *ágape*), depois Deus e o fiel e este fiel precisa passar por Deus para alcançar o Amor, em Orides Fontela haverá uma partilha do pão (o Amor universal compartilhado entre os fiéis). Mas aqui tal divisão mística se complica, pois só podemos partilhar o que “nos pertence integralmente”.

Esse poema da seção “Antigos”, do livro *Rosácea* (1986 [2015]), sem o desejo perverso de mesclar um eu-lírico possível com a mulher Orides Fontela, parece trazer uma dúvida que fez parte da vida da autora: os limites da fé na ação do sujeito fiel. De todo modo, observa-se que sua poesia (diferentemente da maioria de seus contemporâneos) é eivada da questão mística, de matriz católica ou budista (a divisão do pão místico no primeiro caso e a compaixão no segundo).

Esticando o elástico de uma ligação possível entre poetas, trazemos um trecho do poema “O cachorro morto”, de Ko Un, no qual o pai do poeta (ou de seu eu-lírico) encontra um cachorro morto, enterra-o, com muito cuidado e com todas as honras, com a seguinte conclusão do poema: “no dia seguinte, as folhas ladravam enverdecendo, enquanto caía a chuva sobre elas” (Un, p. 36).

Seria no mínimo temerário aproximar duas poéticas de duas tradições tão distintas quanto a ocidental e a oriental, já que na primeira há um Deus criador de todas as coisas do mundo e na segunda uma divindade primeva que se dividiu deixando um rastro de si, também, em todas as coisas do mundo. Mas o mesmo cão tratado com tanto esmero no poema de Ko Un, por ser tão divino quanto qualquer outra criatura, seria uma criação de Deus no pensamento do Ocidente, notadamente nas religiões abraâmicas. No caso de Orídes, ela não chegou a ser monge, como Ko Un, mas seguiu o budismo ou uma vertente do budismo durante muitos anos.

Os traços místicos dessa experiência humana ainda estão por ser mais bem estudados, e até onde vai a visão da autora em relação à visão das coisas, se em cada coisa existe um deus ou se as coisas foram criadas por um Deus. Talvez em “Axiomas”,

Sempre é melhor
Saber
que não saber.

Sempre é melhor
sofrer
que não sofrer.

Sempre é melhor
desfazer
que tecer.
(Fontela, “Axiomas”, em *Rosácea*, 2015, p. 323),

isso fique mais claro ou, ao contrário, obscureça ainda mais a visão do pesquisador. Acaso em “Penélope”,

O que faço des
faço
o que vivo des
vivo
o que amo des

amo

(meu “sim” traz o “não”
no seio)

(Fontela, “Penélope”, em *Alba*, 2015, p. 189),

se encontrem elementos de uma mística que se dá no espaço poético. Apesar das dubiedades, ela está ali, à espera de uma investigação mais profunda do que este pequeno ensaio. De todo modo, o cão enterrado por Ko Un, monge budista, faz a natureza toda chorar, pois ele se refere ao Uno, à Unidade. “Unidade” é algo presente nesses poemas breves da autora. Existe uma aproximação possível, mesmo que distante?

Em algumas tradições, o sistema de escrita ganhou *status* de sagrado. Em particular numa tradição que não permite representações de criaturas criadas por Deus (muito menos representação do próprio Deus), a escrita emerge como algo sagrado, divino, com potência. Como bem lembram os tradutores Faustino Teixeira e Marco Lucchesi, “Deus é o primeiro poeta a redigir o livro do mundo” (Lucchesi; Teixeira, 2007, p. 56).

De modo similar ao de Lúlio, ao tratar da relação entre o amante e o amado, Rūmī diz: “Sou-te/ És-me/ E o negro da tinta. E o branco da página” (Rūmī, p. 22). Trata-se de uma união do sagrado, trata-se igualmente de mencionar a “unidade”, a divina relação entre o amado e o amante, algo que aqui também tem relação com o Amor, este com letra maiúscula, evidentemente não mais associada à noção grego-cristã de *ágape*, mas algo muito similar, ao menos no quesito do poder místico que tal Amor evoca.

Em Orídes, temos: “Mãos tateiam/ palavras/ tecido/ formas.// Tato no escuro das palavras/ mãos capturando o fato/ texto e textura: afinal/ matéria” (Fontela, “Tato”, em *Transposição*, 2015, p. 39). “Tato” vem logo após “Salto”, no qual há: “viver o puro ato/ inabitável” após “desvitalizar a forma”, num salto para “o além do momento” (em *Transposição*, 2015, p. 37). É interessante a oscilação nos poemas entre o que existe e o inexistente, o que é tangível, palpável, e o que não é, embora se saiba que ambas as coisas coexistam ou passem a coexistir desde que a linguagem não seja apenas tinta e papel, mas sentido.

É curioso, portanto, como a poeta traz para a linguagem escrita (a parte física da linguagem, a parte palpável, visível aos sentidos, como o olhar e o tato) as profundas questões da existência. De Aristóteles a Maimônides, de Maimônides a Lacan, a linguagem é um problema a ser enfrentado, pois que imprecisa. No entanto, ao passo que ela traz toda sorte de leituras possíveis, em várias tradições a escrita “é” a coisa descrita. Tal ambiguidade surge aqui, de modo que é impossível separar-se das questões da linguagem, linguística, filosófica, socioculturalmente falando.

Num poema místico de Kabir, diz o sábio sufi: “O rio e suas margens constituem um só corpo. Onde reside, portanto, a diferença entre o rio e suas margens?” Peradejordi (2000, p. 10) lembra que a aproximação entre Kabir e Santa Teresa é possível, dado o projeto “ecumênico” de Kabir (Peradejordi, 2000, p. 8). Num dos eixos de *Rosácea* (1986), em Orides: “A moça do cântaro e/ seu/ silêncio de água/ e de barro” (Fontela, “Rebeca (II)”, 1986 [2015], p. 277). Há um projeto “ecumênico” nessa escrita de Orides, ora levando para um lado, ora para outro. Ora pensamos em budismo e xintoísmo, ora na filosofia sufi, ora num sincretismo que o Ocidente construiu a partir de leituras muito particulares das místicas orientais.

Voltamos, então, ao fragmento, à brevidade, e aos questionamentos trazidos pelo caco de cerâmica encontrado num túmulo. Ele traz o desenho de uma deusa. Seria algo votivo? Seria uma paródia? Seria uma blasfêmia? Seria um desejo de vida eterna? Por mais que a aproximação de Peradejordi assuste, em Orides temos uma convivência (pacata ou rude) de correntes filosóficas. Há que se separar o joio.

Quando Haroldo de Campos “reimagina” a poesia clássica chinesa em português, ele opta por uma distribuição gráfica ao longo das páginas em branco. Na impossibilidade de transpor elementos de uma escrita (ideogramática), outros recursos são necessários. Já foi mostrado tanto tempo atrás que a distribuição gráfica no espaço da escrita não é uma invenção nem do homem ocidental nem da modernidade, e que os poemas antigos também não eram veiculados de acordo com a noção moderna de “livro”.

Nesse sentido, Campos faz um cotejo com outras traduções, em diversos idiomas, cada um tentando trazer para sua realidade linguística uma construção do século VIII, por exemplo, seja Li Po ou Wang Wei: “Nas águas do Ching ----- afloram pedras brancas// debaixo do céu frio ----- raras folhas rubras// trilha da montanha ----- sem gota de chuva// o azul do vazio ----- molha nossas roupas” (Campos, 2009, p. 49). Trata-se de uma poesia tida por muitos como melancólica ou talvez seja apenas o modo como os ocidentais enxergam tal leitura das coisas do mundo, as paisagens naturais e a própria passagem do homem sobre a terra.

Sem a tentativa de uma leitura da vida da cidadã Orides Fontela, a melancolia parece presente, mesmo quando há apenas uma constatação das coisas: “Quando pouso/ o pássaro// quando acorda/ o espelho// quando amadurece/ a hora”, do poema “Kairós” (Fontela, 2015, p. 328). O título remete ao tempo metafórico ou ao próprio tempo divino, porque talvez não entendamos nem o tempo (Cronos) tampouco o sentido de “tempo oportuno”.

As experiências dos modernos, depois as dos concretos, depois a dos marginais, todas elas trouxeram inúmeras possibilidades para a poesia escrita em português. Orides soube usá-las como poucos, mesclando experiências de distribuição visual a temas

complexos, num legado para arqueólogos do discurso. E o que para nós seja melancolia, talvez no budismo, no xintoísmo (e mesmo em filosofias como o Confucionismo) seja apenas uma constatação.

Em meio à nossa discussão, é interessante pensar que João da Cruz, diferentemente de seus contemporâneos, optou por uma escrita de grande simplicidade, sendo o melhor exemplo disso *Noite escura da alma* (2019). Ficamos acostumados a periodizações encaixotadas de escolas de escrita e esquecemos que a literatura é rica o bastante para permanecer viva nos arredores dos palácios, dos grandes centros, das grandes editoras.

Também importa considerar que João da Cruz lidou com uma complexa rede de discursos místicos, de grandes doutores, de modo a traduzi-los ao leitor comum (ou ao ouvinte comum, imaginando que seu poema poderia ser ouvido por pessoas que não pudessem ler): “Quedei-me e abandonei-me,/ o rosto reclinei sobre o Amado,/ Tudo cessou, e deixei-me,/ Deixando meu cuidado/ Entre as açucenas abandonado” (Cruz, 2019, p. 6). A repetição de palavras tem uma intenção um tanto clara: atingir a simplicidade, o que teria a ver com a vida monástica e o grau de leitura dos monges comuns.

Por escolha ou contingência, a vida de Orides Fontela foi próxima ao que poderíamos chamar de monástica ou mesmo espartana. Sua poesia reflete isso. Um Houaiss, acostumado à contagem de palavras distintas, para dizer se um texto é erudito ou não, diria que o texto de Orides é simples, quase popular. No entanto, ele engana. Sua simplicidade é a de uma “tanzanita” polida.

Alexandre Costa (2021, p. 5) comenta que os leitores dos fragmentos de Heráclito experimentam “uma certa estranheza” acompanhada de “desorientação”, pois que se trata, segundo a tradição, de um autor “obscuro”, embora já se tenha dito também que tal obscuridade esteja mais a cargo do leitor que do autor. Tenhamos conosco Aristóteles, citado por Costa (2021, p. 31): “(...) diferentes são os prazeres do cavalo, do cão e do homem, pois, conforme afirma Heráclito, ‘asnos preferem ramagens a ouro’”. Em Orides, temos: “Da/ vida/ não se espera resposta” (Fontela, 2015, p. 329). Orides lida com o impacto do susto, como se escrevesse aforismos, frases lapidares, verdades prontas, pois que incontestáveis, mas que provocam a estranheza e a desorientação.

Algo curioso ocorreu com Heráclito, cujos textos não chegaram inteiros ao presente, embora tenha sido citado desde a Antiguidade, por autores tão díspares quanto distantes no tempo. Heráclito alcança Marco Aurélio, alcança os doutores da Igreja, alcança os românticos, alcança Heidegger – e é lido e citado até hoje, das mais diferentes formas, desde o estudo mais erudito ao uso mais profano num curso de autoajuda. Não difere, justamente, de Marco Aurélio, cuja brevidade na escrita tem muito a ver com o que se trata aqui: da erudição de Orides Fontela e do modo como ela conseguiu juntar tudo

isso numa escrita alarmantemente estranha, que causa desorientação, justamente porque profunda.

A construção de um *haiku* em línguas que não o japonês é um desafio e tanto. De todo modo, ele seria um exemplo bastante transparente da complexidade de algo considerado “simples” e “breve”. A questão não é apenas construir um texto poético com 17 sílabas divididas em 3 versos e incluir um “kireji” (sílabas de corte). A questão é transportar de uma civilização para outra um conceito que não é apenas literário, e sim filosófico e religioso. Mas muitos tentaram, e os novos orientalismos dos anos 1960-1970 atraíram pessoas do mundo todo.

Embora Orides não tenha tentado tal caminho abertamente, a noção de um “kireji” foi bastante tentadora – assim como a brevidade ao modo do *haiku*, que mais esconde que revela, que mais embaralha e distrai, que explica e aponta com o dedo. Em Basho, por exemplo, teríamos: “samazana no// koto omoidasu// sakura ka na” (quantas memórias/ me trazem à mente/ cerejeiras em flor”) (Basho, 2021, p. 3) e em Orides: “A maçã/ cai/ e os astros/ dançam.// O abismo atraindo/ o abismo: caio/ em/ mim” (Fontela, p. 326). Ambas as tradições lidam com situações culturais o bastante para dificultar ao máximo a tradução.

A contagem de sílabas do poema japonês de Basho (5-7-5, em verdade 17 “on”, unidade fonética tradicional na poesia japonesa clássica) torna-se uma redondilha menor em português nas tentativas locais, mas as imagens são impossíveis de traduzir diretamente, embora seja viável explicá-las. Considera-se esse poema de Basho como uma homenagem ao amigo morto e as cerejeiras (os sakurás, ou, no Japão, árvores como o *yukianagi*), o que remete à passagem do tempo, e, por extensão, à vida, e, por aproximação, à reflexão sobre a morte. Mas a ambiguidade prevalece. As cerejeiras que levam o poeta a ter memórias não necessariamente têm a ver com a morte.

Em Orides, a ambiguidade é mantida nesse poema que tem como título “Newton (ou a gravidade)”, o que por sua vez remete a algo da natureza, como em Basho, mas atravessado pela noção científica da gravidade, numa oscilação (muito presente na obra dela) entre o místico-mítico-religioso e o laico-palpável-físico. Afora isso, a ambiguidade entre o físico-natural-observável e o íntimo-escondido é notória. “O abismo atraindo” e/ mas “caio em mim”, havendo um abismo natural e um interior. Poucos autores contemporâneos a ela (ou vindos um pouco antes ou surgidos um pouco depois) conseguiram essa complexidade quase oriental ou *orientalizada*.

Veja-se um trecho de “A linha de chagas”, de Lúcio Cardoso, reconhecido pela escrita intimista: “A linha de chaga/ dardada, febril, erguida em adaga/ contra o anil [...]” (Cardoso, 2011, p. 339). Similar brevidade, similar jogo entre o íntimo e o natural, mas muito menos denso. E, sim, Orides tenta, na própria distribuição do papel, um formato

de queda e de abismo, não distante do kaiku tradicional que, ao escolher os “on”, lida com onomatopeias ou sentidos abstratos ligados ao que é descrito. Seria uma saída para algo bastante problemático: trazer para o português (que utiliza alfabeto latino, não importa em que tipo de escrita/fonte) as possibilidades visuais do sistema de escrita usado no Japão. (Claro que em nenhum momento se sugeriu que o poema indicado fosse um haiku. Tratamos nesse ensaio da *brevidade*.)

De forma um tanto jocosa, Yukio Mishima, como atesta Mitsuo Takahashi (2014), teria dito que não há “nada no Japão”, mas é esse nada, esse vazio (palavra que chamou tanto a atenção de Marguerite Yourcenar no famoso texto sobre Mishima, “La vision du vide”) que engloba tudo no Japão. O tortuoso pensamento é usado por Takahashi numa tentativa de explicar o que é “katashi”, uma forma de pensar o *design* das coisas pelo mínimo, pelo simples, pelo singelo, pelo liso, pela falta e não pelo excesso, o que pode ser visto num *hashi* ou numa casa sem mobília, em um vaso com um grou pintado ou num ideograma, numa lista de Sei Shonagon ou num poema.

Em suma, a poesia de Orides Fontela tem muito a ver com essa concepção “katashi” do mundo. Seguindo o raciocínio de Takahashi, a melhor maneira de se entender o conceito é pensar num espelho de um salão de adoração Shintô, feito de metal polido, e no como esse espelho *espelha*. “Katashi” é um senso de forma, que capta as coisas tangíveis e as intangíveis. A linguagem escolhida pela autora, sua brevidade, então, é justamente sua riqueza maior, pois ali habita o intangível, mas justamente o que pode ser contemplado (um paradoxo que não pode ser ignorado). Imaginemos uma pedra bruta. Depois, sua lapidação. Por fim, a mesma pedra diante da luz. É essa a escrita de Orides: multifacetada, complexa, inconstante, aberta a diálogos, uns menos visíveis e outros mais.

ÓSTRACON ORIDIANO: THE WRITING OF BREVITY IN THE POETICS OF ORIDES FONTELA

ABSTRACT: The essay focuses on the poetry of Orides Fontela (1940–1998). It examines the poet’s writing in its inherent brevity, observes and questions its singularity in relation to the work of her contemporaries, and associates the nuances of her writing with those of other writers from different times and places whose poetry emerged through the brevity of the poetic word. To this end, movements of approximation, distancing, and (some) comparison prove crucial to the points raised in the discussions presented herein.

KEYWORDS: Brevity; Writing; Orides Fontela.

ÓSTRACON ORIDIANO: ESCRITURA DE LA BREVEDAD EN LA POÉTICA DE ORIDES FONTELA

RESUMEN: El ensayo se centra en la poesía de Orides Fontela (1940–1998). Examina la escritura de la poeta en su brevedad inherente, observa y cuestiona su singularidad en relación con la obra de sus contemporáneos y asocia los matices de su escritura con los de otros escritores, de tiempos y espacios diversos, cuya poesía surgió bajo la brevedad de la palabra poética. Para ello, los movimientos de aproximación, distanciamiento y (alguna) comparación resultan cruciales para los planteamientos desarrollados en las discusiones aquí presentadas.

PALABRAS CLAVE: Brevedad; Escritura; Orides Fontela.

REFERÊNCIAS

BASHO, Matsuo. *Trilha estreita ao confim*. Tradução de Kimi Takenaka e Alberto Marsicano. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2021.

CAMPOS, Haroldo. *Escrito sobre jade: poesia clássica chinesa reimaginada por Haroldo de Campos a partir dos ideogramas originais*. 2. ed. São Paulo: Ateliê, 2009.

CARDOSO, Lúcio. *Poesia Completa*. São Paulo: EDUSP, 2011.

COSTA, Alexandre. Apresentação. In: *Heráclito: fragmentos contextualizados*. São Paulo: Odysseus, 2021.

CRUZ, João da. *Noite escura da alma*. Tradução de Antônio Carlos de Souza. Curitiba: Cúria Metropolitana, 2019.

DONHNIKOFF, Luis. Introdução: A áspera beleza da poesia que renovou o modernismo brasileiro. In: FONTELA, Orides. *Poesia Completa*. Organização de Luis Dohnikoff. São Paulo: Hedra, 2015.

FONTELA, Orides. *Poesia Completa*. Organização de Luis Dohnikoff. São Paulo: Hedra, 2015.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Tradução de Antonio Fernandes Cascais e Eduardo Cordeiro. Alpiarça: Veja, 2000. Coleção Passagens.

HADDAD, Gérard. *Maimônides*. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2003. Coleção Figuras do Saber.

JESUS, Teresa de. *O castelo interior: a jornada espiritual para se unir a Deus*. Tradução de Antônio Carlos de Souza. Curitiba: Clube de autores, 2019.

LULIO, Raimundo. *O livro do amigo e do amado*. Tradução de Luiz Carlos Bombassaro. São Paulo: Escala, s/d. Grandes Obras do Pensamento Universal.

PERADEJORDI, Julio. Prólogo. In: KABIR. *Poemas místicos: cem poemas de Kabir*. 2 ed. Barcelona: Obelisco, 2000. Coleção Águas Vivas.

QUASIMODO, Salvatore. *Lirici Greci*. Veneza: Mandadori, 1974. Madri: Verbum, 2004.

RŪMĪ. *A flauta e a lua: poemas de Rūmī*. Tradução de Marcos Lucchesi. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2016.

TAKAHASHI, Mitsuo. Through the mirror of Japan. In: IWAMYA, Takeji; TAKAOKA, Kazuya. *Katashi*. Tóquio: PIE, 2014.

TEIXEIRA, Faustino. A flama do coração: perspectivas dialogais em Rūmī. In: LUCCHESI, Marco; TEIXEIRA, Faustino (org.). *O canto da Unidade: em torno da poética de Rūmī*. Rio de Janeiro: Fissus, 2007.

UN, Ko. *Diez mil vidas*. Antología. Tradução de Kim Um-Kyung. Madrid: Verbo, 2004.

Submetido em 01/04/2026

Aprovado em 14/08/2026

Publicado em 27/09/2026
