



ORIDES FONTELA: A PALAVRA ENTRE O SER E O NADA

Alexandre Bonafim Felizardo¹

RESUMO: A palavra de Orides Fontela margeia os limites da realidade, numa busca desenfreada pelo ser em oposição ao nada. Seus poemas de extrema concisão demonstram a luta da autora em torno da expressão, em que o branco da página e o silêncio ganham dimensões ontológicas e transformam-se em matéria da própria lírica. Com efeito, essa luta torna aguda a consciência, intensifica a percepção da existência, levando a poeta a enunciar, pela poesia, os desacertos da realidade.

Palavras-Chave: fenomenologia, poesia, existencialismo, simbologia

Quando Orides Fontela lançou seu primeiro livro, *Transposição*, em 1966, sua voz poética já se encontrava completamente amadurecida e formada. Tal fato quebrou um clichê recorrente na crítica literária, ou seja, a expectativa de que o autor iniciante, por ser inexperiente, ainda tem de maturar sua voz ao longo de um percurso, no qual a aprendizagem, adquirida nas diversas publicações de outros livros, contribui para a formação de uma poesia mais acabada e, portanto, mais perfeita. Isso não ocorreu com Fontela que, desde a sua estréia até o seu último livro, manteve-se sempre fiel à sua própria voz, construindo uma obra cuja coerência e unidade foi pontuada pela qualidade estética. Para tanto, a poeta utilizou-se de um conjunto limitado de recursos formais e temáticos que muito contribuiu para a formação dessa homogeneidade que caracteriza toda a sua poesia.

Por outro lado, isso não significa que todo esse equilíbrio não possua diferenças estruturais. A cada livro, a poeta de “Trevo” soube introduzir novos recursos e diferentes técnicas que singularizaram cada uma de suas obras. A constante fidelidade às suas diretrizes estéticas, fundadoras de sua arte, mesclava-se, a cada publicação, a inovações que, longe de imprimir uma descontinuidade ou desarmonia ao todo, adequavam-se perfeitamente à estrutura do conjunto. Assim, paradoxalmente, o velho e o mesmo apresentavam-se com nova face, com frescor sempre renovado. Junqueira (1988, p.124) afirma: “todo grande escritor se renova

¹ Universidade de São Paulo, São Paulo, mestre em literatura brasileira, doutorando em literatura portuguesa, e-mail: alexandrebonafim@hotmail.com, TELEFONE: 011-33318309

na repetição, na obsidiante insistência com que aborda seus temas e problemas”. Se não fosse dessa forma, “como poderíamos apreender a sua identidade ou seu périplo ontológico?”. Dessa maneira, pode-se perceber, ao longo de toda a obra de Fontela, a presença dessa identidade, desse périplo ontológico apontado por Junqueira, que dá um mesmo tom a toda lírica orideana.

Fontela congregou em sua poesia uma série de influências, concentrando-as em um estilo ímpar e largamente criativo. Ao acatar o que vinha do outro, ou melhor, ao tresmalhar em sua escrita as influências advindas da tradição, ela imprimiu sua face, sua individualidade no seu fazer artístico, transformando o assimilado em algo completamente diferente, em uma obra poética toda sua, em que se pode reconhecer sua presença ontológica. Sobre essa assimilação criativa da tradição empreendida por Fontela, assim afirma Candido (apud FONTELA, 1983, p.5):

Um poema de Orides tem o apelo das palavras mágicas que o pós-simbolismo destacou, tem o rigor construtivo dos poetas engenheiros e tem um impacto por assim dizer material de vanguarda recente. Mas não é nenhuma dessas coisas, na sua integridade requintada e sobranceira; e sim a solução pessoal que ela encontrou. Parecendo tão inseridos numa certa tradição da poesia moderna, e sendo tão originais como invenção, os seus versos possuem em geral uma carga de significado que não é freqüente.

Convém pontuar, agora, algumas características da poesia de Fontela que permeiam o conjunto de sua obra. Para tanto, serão arrolados, nesse breve ensaio, temas e recursos estilísticos, não todos, mas pelo menos aqueles que se constituem fundamentais para essa lírica. Utilizar-se-á textos de importantes críticos que, com precisão e sensibilidade, captaram as particularidades dessa lírica tão rara e original.

De acordo com Candido^[1] (1988), Fontela “tem um dos dons da modernidade: dizer densamente muita coisa por meio de poucas, quase nenhuma palavras”. A lírica de Fontela assenta-se nesse paradoxo, ou seja, a expressão verbal concentra-se ao máximo, expandindo-se em uma intensa carga semântica, advinda justamente da economia ascética dos recursos expressivos. Tal poesia restringe-se, assim, de acordo com Junqueira (1998, p.135) à “essência da linguagem”. Nessa lírica, nenhuma palavra flutua inadvertidamente, sem uma justificativa. Todo signo adequa-se com harmonia e precisão ao contexto do poema e é explorado em suas profundidades semânticas e expressivas. Conforme salienta Junqueira (1998, p.135):

[...] o segredo dessa altíssima poesia reside justamente [...] nessa linguagem de essencialidades, nesse discurso cuja limpidez dói até no próprio espírito, nessa dicção exata e cristalina na qual o que e o como da expressão poética convivem num diálogo de harmonia e organicidade absolutas.

Essa concisão altamente expressiva guarda, por outro lado, parentesco com o haikai, gênero da poesia japonesa, em que a economia dos recursos lingüísticos atinge alta carga semântica. No dizer de Paz (2003, p.163), o haikai “é uma palavra cápsula carregada de poesia”. Cerne da expressão, é um poema densamente breve, “linguagem altamente concentrada e vigorosa”, “artefato lingüístico sucinto e altamente tensionado”(CAMPOS, 1977, p. 55-56).

É importante notar que, apesar do estilo de Fontela possuir parentesco com esse tipo de poesia japonesa, a poeta de Trevo (1988) nunca se dedicou ostensivamente ao feitio de haikais. Há, sobretudo, semelhanças de estilo e técnica entre o lirismo de Fontela e aquele praticado pelos haikaístas. Assim, em um texto como “Aurora”, pode-se perceber, na estrutura sintética do poema, a presença do imensurável: o infinito nascer do sol. Paradoxalmente, a pequenez da rosa liga-se ao espaço infinitamente vermelho da aurora. Eis um texto muito semelhante ao haikai:

Rosa, rosas. A primeira cor.
Rosas que os cavalos
esmagam (FONTELA, 1988, p.191).

Mesmo nos poemas mais extensos, de feitio mais longo, em que não se pode perceber de maneira alguma o formato canônico do poema japonês, tem-se esse mesmo corte sucinto das palavras, a mesma brevidade intensa capaz de atingir o leitor com um denso lirismo, características típicas do haikai, tal como podemos perceber em “Tempo”:

O fluxo obriga
qualquer flor
a abrigar-se em si mesma
sem memória.

O fluxo onda ser
impede qualquer flor
de reinventar-se em
flor repetida.

O fluxo destrona
qualquer flor
de seu agora vivo
e a torna em sono.

O universofluxo
repele
entre as flores estes
cantosfloresvidas.

- Mas eis que a palavra

cantoflorvivência
re-nascendo perpétua
obriga o fluxo

cavalga o fluxo num milagre
de vida (FONTELA, 1988, p.14).

Nesse poema, cada estrofe fecha-se em si mesma, formando uma unidade que muito lembra a estrutura do haikai. As aliterações em “f” e “v” expressam a voragem do tempo, a sua dinamicidade, na qual cada instante jamais se torna “flor repetida”. O formato circular da flor simboliza o movimento incessante e giratório do fluxo, ritmo esse capaz instaurar o renascimento contínuo e milagroso da vida.

Há nesse poema, como em toda a obra orideana, um apelo imagístico muito intenso. Como afirma Arrigucci Júnior, a poesia de Fontela “tem uma garra no concreto muito forte”[2] A autora empreende uma intensa observação do mundo sensível, captando objetos e seres, tais como pássaros, espelhos, fontes, flores, dentre outros, que se transformam em imagens poéticas de intenso poder visual. Tal lírica, assim, possui forte plasticidade, possui uma dimensão pictórica que também faz lembrar o haikai.

De acordo com o Oda (apud ARRUDA, 2003, p.9-10), “o haikai é um flash, um recorte, uma espécie de registro fotográfico do cotidiano”, 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. Afirma Teruko Oda sobre o haikai: “A prática, diária e disciplinada, nos leva a concluir que, muito mais que um exercício de síntese, o haikai é um exercício de desautomatização do olhar, ou, de reeducação dos sentidos” .

Da mesma maneira, pode-se perceber, na obra de Fontela, esse olhar renovado que capta a realidade com “A primeira cor”. Um olhar inaugural que desvela o mundo como se o contemplatesse sempre pela primeira vez. A realidade é posta sob o foco de uma sensibilidade em constante êxtase e encantamento:

Abrir os olhos.
Abri-los
como da primeira vez
- e a primeira vez
é sempre (FONTELA, 1988, p.143).

É interessante também notar que esse olhar primevo, sempre revificado, está constantemente associado, na lírica orideana, às percepções da infância. A poesia de Fontela possui uma fixação pelas origens, pelas fontes, pelo início da existência. Afirma Baudelaire (apud PAES, 1988, p.6): “O gênio é somente a infância

redescoberta” (os *itálicos* pertencem ao próprio poeta francês). Com essa expressão, Baudelaire quis modular uma sensibilidade aguçada, pertencente aos adultos e metaforizada pelo retorno à infância, capaz de vislumbrar o mundo em sua pureza total. Por outro lado, ao prosseguir em suas reflexões sobre a sensibilidade da “infância redescoberta”, o poeta de “*Les fleurs du mal*” empreende, outrossim, uma reflexão sobre a convalescença, ligando-a ao olhar ultra-sensível da criança. Ao meditar em torno ao conto de Poe, “O homem das multidões”, em que um convalescente fita a multidão com surpresa e espanto, Baudelaire afirma que o olhar daquele que escapa à morte “aspira com deleite todos os indícios e eflúvios da vida”, tal como a percepção da criança. Sobre essas reflexões do escritor francês, assim exprime Paes (1988, p.6):

Daí tira Baudelaire a conclusão de que a “convalescença é uma volta à infância”. Isso porque a sede de vida de quem acaba de escapar da morte traz consigo uma aguçamento das percepções, que adquirem um grau de intensidade bem maior que o das percepções habituais. Tal intensidade as aparenta às percepções da criança, para a qual o mundo que apenas começa a conhecer é uma perene “novidade”. O grifo é do próprio Baudelaire, e ele também grifa o adjetivo ao dizer que a criança está sempre “inebriada” com o espetáculo do mundo, percorrida por um “estremecimento nervoso” que é típico de uma idade em que “a sensibilidade ocupa quase todo o ser”.

Portanto, o que se pode perceber na obra de Fontela é a constante presença desse eu lírico alumbrado, um eu “em que a sensibilidade ocupa todo o ser”. Esse aguçamento da percepção, metaforicamente representada pela infância, é o que se pode notar no poema “Revelação”:

A porta está aberta
como se hoje fosse infância
e as coisas não guardassem pensamentos
formas de nós nelas inscritas.

A porta está aberta. Que sentido
tem o que é original e puro?
Para além do que é humano o ser se integra
e a porta fica aberta. Inutilmente (FONTELA, 1988, p.35).

As coisas do mundo são captadas em sua pureza, sem máculas da presença do eu nos objetos. A porta aberta metaforiza esse olhar especial, totalizador, capaz de vislumbrar um universo paradisíaco, um universo irradiante que se estende além

da casa, além do eu. Mesmo que essa visão seja inútil, ela é a conquista daqueles que se entregam ao alumbramento diante da vida.

Outro tema tratado pela poeta é o silêncio, ou seja, 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. Essa brancura do papel transmuta-se em símbolo da ausência dos sofrimentos que dilaceram o existir humano. É por isso que a palavra poética faz um contraponto a esse vazio, a essa brancura. O nada transforma-se em lucidez plena, consciência agudíssima da existência humana e, por isso, intensa dor que avassala a vida. Sobre essa fixação com o nada presente em tal lírica, aponta Candido (apud FONTELA 1983, p.3):

Os seus poemas partem da fixação com o nada, na tentativa de afirmar o ser, - que é o eu do poeta, mas sobretudo o poema realizado, atrás do qual ele se eclipsa. No entanto, guardam uma dúvida: não estaria no nada a plenitude imperturbada, a compenetração sem mediação?

Candido discute essa oposição entre o ser e o nada na obra de Fontela, tomando como exemplo um texto intitulado, simplesmente, “Poema”. Afirma o crítico que, nesse texto:

[...] a produção aparece como superação do silêncio, mas em vez de ser triunfo da fatura, triunfo sobre o inexistente, arrisca em redundar em profanação, em quebra de um possível estado ideal, que comporta a renúncia ao poema e, portanto, privilegia o não-ser (que é o único “ser absoluto”, dizia Antero de Quental) [...] (CANDIDO apud FONTELA 1983, p.3).

Eis o “Poema” de Fontela (1988, p. 144):

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

Saber seu peso
seu signo
- habitar sua estrela
impiedosa.

imaginação dos poetas [...] (GOMES, 1989, p.51). É com esse sonho órfico que Fontela deu forma à sua obra, criando uma poesia repleta de “som e fúria” que, paradoxalmente, esgarça-se no próprio silêncio. Esse ritmo silencioso, criação ímpar de Mallarmé, transpassa a lírica orideana. Eis o que Gomes (1989, p.63) exprime sobre essa “música em si”:

Ao contrário de Verlaine, Mallarmé pensava na música de um ponto de vista puramente intelectual, pensava na idéia da música em si. Talvez por isso, quando Debussy lhe disse que ia musicalizar “L’après midi d’un faune”, tinha respondido da seguinte maneira “mas eu pensei que já tinha feito isso...”. Debussy não podia ouvir a musicalidade interna, que correspondia a um arranjo mais livre das palavras na frase, que correspondia a uma libertação dos nexos sintáticos explícitos.

É com essa música sutil que Fontela captou o silêncio primordial, nada no qual o ser se modela e se constitui. Dessa forma, nessa lírica, o “silêncio, aparentemente negação da poesia, é sua afirmação” (GOMES, 1989, p.65).

Outro recurso estilístico importante na obra de Fontela é a fragmentação. Candido afirma que desde os românticos, a poesia passou a ter a aparência de algo não acabado, de texto que se finaliza em aberto, ou melhor, de texto que não se finaliza. Assim, o poema torna-se “fragmento elaborado e considerado forma suficiente de expressão” (CANDIDO apud FONTELA, 1983, p.6). Com esse procedimento, a poesia passou a ter forte carga de contenção e, contraditoriamente, intensa expansão advinda de sua abertura para significados que se encontram sugestivamente além do fragmento. Sobre a fragmentação da poesia de Fontela, Moutinho (1983, p.4) afirma:

A página branca, mais do que mero repositório do poema, é tabuleiro em que se desfere o jogo do existir. Ora, sendo a existência naturalmente fragmentária, feita de alternâncias, de instantes de altitude e depressão, de pleno sentido do estar aqui e de vazios que confinam com o não-ser, com o nada, a poesia de Orides Fontela, esposando no íntimo esse movimento ondulatório, faz-se necessariamente fragmentária. Seus poemas nunca têm a aparência de completos, de encerrados em si: ela deixa sempre uma fresta entreaberta, a espera de uma metáfora que silencie para sempre as metáforas. Essa metáfora só pode ser o silêncio.

É do próprio movimento do existir, portanto, que nasce essa fragmentação. A vida, em si, é embate e pacificação, ritmo e repouso, êxtase e infelicidade, daí a total adequação formal da fragmentação ao demasiado humanismo da lírica orideana.

Outra característica importante da poesia de Fontela é a presença de símbolos que potencializam os poderes sugestivos de sua poesia. Elementos simbólicos transpassam toda a sua obra; eles formam um repertório com o qual a poeta sonda temas universais como a morte, a consciência e a própria poesia. Sobre o símbolo, afirma Ferreira (2002, p.39): o “símbolo [...] realiza a fusão dos contrários e significa muitas coisas ao mesmo tempo, tanto que exprime o indizível, ou seja, o que não pode ser traduzido pelas palavras da linguagem cotidiana, porque seu sentido escapa à razão – é infinito e inesgotável”.

Dessa forma, ao utilizar os símbolos, Fontela potencializa ainda mais o poder semântico de sua linguagem concisa. A poesia da autora passa a remeter o leitor a verdades indizíveis, transcendentais, repletas de significados que dão a medida do mistério inerente à vida humana. O símbolo, assim, torna-se intraduzível, pois representa um complexo de sentimentos que se interligam a um objeto. Sobre esse poder subjetivo do símbolo sugere Spitzer (2003, p.68): “[...] um símbolo representa a identificação emocional de um complexo de sentimentos a um objeto exterior, o qual, uma vez que se tenha estabelecido a identificação original, produz imagens sempre novas, com ritmo e desenvolvimento próprios, nem sempre passíveis de tradução”.

O símbolo, portanto, espelha uma subjetividade em um dado objeto do mundo. É o que acontece, por exemplo, com os poemas de Fontela em que há a presença da simbologia do pássaro. Essas imagens do pássaro estão repletas de sugestões que se ligam a aspirações e sentimentos muito particulares da poeta. O pássaro transforma-se em motivo temático com o qual a autora de Trevo (1988) problematiza o seu estar no mundo. São vários os instantes em que a simbologia dos pássaros atinge plenitude na obra de Fontela. Eis alguns poemas que poderão dar um exemplo da importância desse tema:

GÊNESIS

Um pássaro arcaico
(com sabor de
origem)
pairou (pássaro arcano)
sobre os mares.

Um pássaro
movendo-se
espelhando-se
em águas plenas, desvelou
o sangue.

Um pássaro silente
abriu
as

asas
- plenas de luz profunda –
sobre as águas.

Um pássaro
invocou mudamente
o abismo
(FONTELA, 1988, p.122).

Em “Gênese”, um pássaro irrompe nos céus e paira estático nos ares, um pássaro mítico, primevo, com “sabor de origem”, invocando “mudamente” o mistério profundo do abismo. As asas abertas do pássaro, irradiadas pela luz, inauguram uma paisagem esplêndida, uma paisagem imaculada distante do mundo vilipendiado pelo capitalismo, em que a origem e o mito não possuem lugar. Um traço vertical se delineia nesse poema: nas alturas temos as asas abertas, epifania plena da vida, abaixo temos as águas profundas, o abismo. Todavia, as águas são o espelho em que essa beleza cósmica se reflete. Água e ar entrelaçam-se delineando, nesse poema, uma dialética entre a vida e a morte.

Um outro exemplo da plenitude que a simbologia dos pássaros ganha na obra de Fontela é o poema “Vigília”:

Momento
pleno:
pássaro vivo
atento a.

Tenso no
instante
- imóvel vôo –
plena presença
pássaro e
signo

(atenção branca
aberta e
vívida).

pássaro imóvel.
pássaro vivo
atento
a (FONTELA, 1988, p.145).

Nesse poema, temos a presença, tão cara à Fontela, do momento total, instante fulgurante da existência: “momento/ pleno”, “plena presença”. Chama a

atenção o paradoxo com o qual a autora designa o vôo: “imóvel vôo”. Temos nesse oxímoro um instante de epifania, momento em que a vida se revela em plenitude.

Outro fator importante na lírica orideana é o ritmo circular que interliga, em uma única teia, todos os seus poemas e todas as suas obras. Assim, um livro ou um poema sugere o seguinte. A cada novo texto percebe-se a presença de outro anteriormente lido. O fim de uma leitura remete-nos sempre à gênese da obra, ao seu princípio fundador. Tal estrutura circular encontra-se muito bem representada nos títulos que a autora deu aos seus livros: *Trevo*, *Rosácea*, *Helianto*. Sobre *Trevo*, assim o designou Hazin: “podemos dizer que esse é um livro inconsútil: no sentido de que não há costura entre as partes – é todo um só cristal” (HAZIN, 1988, p.3). Como o trevo, o helianto e a rosácea, objetos de formato circular, a obra de Fontela forma um todo indivisível, um círculo perfeito, em que o mesmo perde-se sempre na origem.

Dessa forma, como afirma Hazin (1988, p. 2), a obra de Fontela funciona como um caleidoscópio, em que uma palavra se interliga a outra:

O caleidoscópio é metáfora do seu fazer poético. Escrever em caleidoscópio seria uma maneira especial de organizar formalmente um texto: algo já escrito anteriormente repetir-se-á mais adiante, gerando um novo ícone. O que faz Orides senão baralhar os mesmos signos – o pássaro, o sangue, o espelho, a luz, o branco, o silêncio – num jogo lúcido e agudo? As palavras giram, ganham matizes e formas diferentes, modificando o vitral – belíssimo – que se mostra ao leitor: estrela, geometria de espelhos, rosácea, girassol, bizantino.

A fragmentação dos poemas que, por tal motivo, sempre possuem a aparência de inacabados, faz com que a autora sempre retrabalhe fragmentos, sempre retome um texto, renovando-o e transformando-o em outro. Às vezes, esses textos possuem o mesmo título, porém com números que os diferenciam. Sobre essa retomada de um texto em outro, afirma novamente Hazin (1988, p 3):

Ao ler [...] o poema “Águas” [...] descubro – fascinada – tratar-se da primeira parte de um outro poema lido anteriormente em “Transposição” [...]. Existe, dessa vez, a tentativa de abolir a temporalidade, de vez que o poema conseqüente precede o antecedente. O jogo atinge, então, o seu ponto culminante, e o livro como um todo metamorfoseia-se na “absoluta palavra que nos pertence integralmente”.

A obra de Fontela, portanto, transforma-se inteira em uma palavra total, com o qual a poeta aventura-se pelo existir humano. *Trevo* (1988) juntamente com *Teia* (1996) formam a rosácea “de cinco/ tempos em um mesmo ponto” “que se acende/ no infinito” (FONTELA, 1988, p.77). Bachelard em sua obra *A poética do espaço* (2000)

empreende uma reflexão sobre o formato redondo do ser. O filósofo francês retoma a seguinte afirmação de Van Gogh; “Provavelmente, a vida é redonda” (VAN GOGH apud BACHELARD, 2000, p.235). Fontela, assim, soube dar à sua obra a forma do ser.

No centro dessa poesia está a busca da essência do homem e do mundo. Também Eliade reflete sobre o formato circular, ao mencionar a meditação tântrica, em que o corpo humano transforma-se em uma mandala. De acordo com o historiador das religiões, esse “termo quer dizer ‘círculo’, as traduções tibetanas o definem tanto como ‘centro’ como por ‘o que rodeia’” (ELIADE, 1991, p.48).

A obra orideana forma, portanto, uma perfeita mandala, em cujo centro está o ser. Com uma obra total e plena, fonte de lirismo puro e vigoroso, Fontela conseguiu, assim, dar forma ao seu ser, às suas indagações, às suas vivências existenciais, ao dizer um sim à poesia e aos perigos da vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARRUDA, Eunice. **Há estações**. São Paulo: Escrituras, 2003.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. 5 ed. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**: Ensaio sobre o simbolismo mágico religioso. Tradução de Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FERREIRA, Letícia Raimundini. **A lírica dos símbolos em Orides Fontela**. Santa Maria: Associação Santa-mariense de Letras, 2002. – (Série Ensaaios).

FONTELA, Orides. **Alba**. São Paulo: Roswitha Kempf, 1983.

_____. **Trevo**: (1969 – 1988). São Paulo: Duas Cidades, 1988.

GOMES, Álvaro Cardoso. **O poético**: Magia e iluminação. São Paulo: Perspectiva, 1989.

HAZIN, Elizabeth. **A essência do espelho**. Folha de São Paulo, São Paulo: 3/dez./88, Folhetim, p. 2-4.

JUNQUEIRA, Ivan. **O fio de Dédalo**: ensaios. Rio de Janeiro: Record, 1998.

MOUTINHO, Nogueira. **Versos que soam o silêncio impudico**. Folha de São Paulo, 31jul. 83.

PAES, José Paulo. Infância e poesia. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 9 ago. 98, Mais, p.6-8.

_____. **Os perigos da poesia e outro ensaios**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

PAZ, Octavio. **A dupla chama: amor e erotismo**. 4 ed. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 2001.

SPITZER, Leo. **Três poemas sobre o êxtase**. Tradução de Samuel Titan. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

[1] Essa afirmação de Candido encontra-se nas orelhas da obra *Trevo*
 [2] Entrevista inédita de Arrigucci Jr. dada às professoras Cleri Aparecida Biotto Buciloli e Laura Beatriz Fonseca de Almeida.

ORIDES FONTELA: THE WORD BETWEEN THE BEING AND THE NOTHING

ABSTRACT: Orides Fontela's words edge the margins of reality, in an unbridled quest for the being in antagonism to the nothing. Her extremely concise poems display the author's struggle for expression. Therefore the whiteness of the page and the silence develop ontological dimensions and are transformed into the matter of the lyric text itself. In fact such a struggle brings about an acute consciousness and intensifies the perception of existence which takes the poet to convey, through her poetry, the delusions of reality.

Keywords: phenomenological, poetry, hai-kai, existentialism, symbolism

Recebido em 04 de junho de 2009; aprovado em 30 de junho de 2009.