

## ENTRE “TRAMA” E “TEIA”: A METAPOESIA EM ORIDES FONTELA

Maria José Batista de Lima

Mestre – UFMS.

### RESUMO:

A produção poética de Orides Fontela é avaliada por Antonio Candido, Davi Arrigucci Jr., Augusto Massi e Marilena Chauí, entre outros, como de alta qualidade em razão de um estilo impar, largamente criativo, e rigor construtivo. A poeta paulista elaborou obra densa e representativa na Literatura Brasileira. Uma das marcas do estilo oridiano é a condensação da palavra, isto é, uma poesia arquitetada para se alcançar plurissignificados com o mínimo de vocábulos. Daí, surge uma poesia em que o verso é, segundo Candido (1983, p. 4), fonte de uma riqueza “[...] quase inesgotável: denso, breve, fulgurante, convidando o leitor a voltar diversas vezes, a procurar novas dimensões e várias possibilidades de sentido”. Considerando a relevância da singularidade da lírica de Fontela para a poesia brasileira contemporânea, este artigo tem como objetivo ressaltar o jogo intertextual e o procedimento metafórico empregados por Orides Fontela nos poemas *Bodas de Cana* e *Trama*, de **Alba** (1983), e *Teia*, de **Teia** (1996). Trata-se de um estudo que mostra que tais poemas metaforizam o processo de criação de uma arte literária.

**PALAVRAS-CHAVE:** Metapoesia, Poesia brasileira contemporânea, Discurso poético.

### ABSTRACT:

The poetic production of Orides Fontela is evaluated by Antonio Candido, Davi Arriguci Jr., Augusto Massi and Marilena Chauí, among others, as high quality because of an odd style, largely creative, constructive and rigorous. The paulista poet produced dense and representative work in Brazilian Literature. One of the hallmarks of the style oridiano is the condensation of the word, that is, a poetry architected to achieve plurissignificados with minimal words. Hence, there is poetry in that verse is, according Candido (1983, p. 4), source of almost inexhaustible wealth "[...]: dense, short, brilliant, inviting the reader to return several times to seek new dimensions and various possibilities of meaning. " Considering the importance of the uniqueness of lyrical Fontela for contemporary Brazilian poetry, this article aims to highlight the metaphorical intertextual play and the procedure employed by Orides Fontela poems *Bodas de Caná* and *Trama*, of **Alba** (1983), and *Teia*, of **Teia** (1996). This is a study that shows such poems metaphorize the process of creating a literary art.

**KEYWORDS:** Meta poetry, Contemporany brazilian poetry, Speech poetic.

Orides de Lourdes Teixeira Fontela nasceu em 24 de abril de 1940, na cidade de São João da Boa Vista, estado de São Paulo. No ano de 1966, mudou-se para São Paulo, onde, em 1968, iniciou o curso de Filosofia na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, concluindo-o em 1972. Faleceu em 2 de novembro de 1998, em Campos do Jordão.

A escritora paulista, ao longo de seus 58 anos de vida, publicou as seguintes obras literárias: **Transposição** (1969), **Helianto** (1973), **Alba** (1983), **Rosácea** (1986), **Trevo** (1969 – 1988) e **Teia** (1996). Participou, também, de várias antologias, como **Sincretismo: A Poesia da Geração de 60** (1995), organizada por Pedro Lyra, e **Antologia poética da Geração de 60**, por Álvaro Alves de Faria e Carlos Felipe Moisés. Estas publicações mostram a relevância da poesia oridiana para a literatura brasileira.

Diante disso, este trabalho ressalta o jogo intertextual e o procedimento metafórico empregados por Orides Fontela nos poemas “Bodas de Caná” e “Trama”, de **Alba** (1983), e “Teia”, de **Teia** (1996). Tais poemas metaforizam o processo de criação de uma arte literária, que só pode ser produzida por um ser capaz de transformar realidades, sonhos, fantasia em linguagem escrita, como alguém apto, no próprio dizer da escritora, para “extrair o verbo”.

Para mostrar que a metapoesia é recorrente na lírica de Orides Fontela, começaremos nossa análise com “Bodas de Caná”, de **Alba** (1983). O poema é composto de quatro estrofes, divididas por meio de algarismos romanos, com versos de métricas diferentes. Vejamos:

I  
Da pura água  
criar o vinho  
do puro tempo extrair  
o verbo.

II  
Milagre (anti-milagre)  
era tornar em água  
o vinho  
vivo.

III  
A água embriaga  
mas para além do humano: no amor  
simples.

IV  
Para os anjos a água  
para nós  
o vinho encarnado  
sempre.

(FONTELA, 2006, p.156)

O título do poema já indicia uma relação intertextual (explícita) estabelecida com a passagem bíblica “As bodas em Caná: a água feita vinho”, relatada nos evangelhos do Novo Testamento (os primeiros livros).

Vejamos como ocorre a absorção da passagem da Escritura Sagrada no poema de Orides Fontela. De imediato, observamos que há a relação entre o primeiro milagre de Jesus, o Filho (o milagre da transformação), e o “milagre” da criação da arte poética, materializada na forma linguística que encerra a primeira estrofe: “verbo”, “palavra”. Importa observar que, da intertextualidade explícita no título do poema (transformar o que já existe), a poeta desloca-se, por meio de um jogo intertextual, para o ato criador de Deus, o Pai, relatado no livro da Bíblia Sagrada: “No princípio era o Verbo”. No primeiro verso da primeira estrofe do texto de Fontela, a inicial maiúscula, que remete ao ato primeiro, sagrado, cede espaço para a minúscula do ato segundo, humano:

Da pura água  
criar o vinho  
do puro tempo extrair  
o verbo.

(FONTELA, 2006, p. 156)

Diante dessa constatação, o texto de Orides Fontela “aparece tal como Bakhtin o entende: tecido polifonicamente por fios dialógicos de vozes que polemizam entre si e se completam” (BARROS, 2003, p. 4). No dialogismo proposto por Bakhtin, o discurso, entretecido por outros discursos, perpassa os mais diferentes sujeitos e suas culturas e por eles é perpassado.

Seguindo o diálogo com a parábola, *vinho* representa o divino, o primeiro milagre de Jesus Cristo, que transformou água pura em bebida. Como retrata a Bíblia: “Jesus realizou isso em Caná da Galiléia, como princípios de seus sinais, e tornou manifesta a sua glória, e seus discípulos depositaram nele a sua fé” (BÍBLIA, 1969, p. 122, João, 2, 11).

Por outro lado, o segundo verso permite também um diálogo com o mito grego de Dionísio, assimilado pela cultura romana como Baco: “Dionísio é o deus da *metamórfosis*”, quer dizer, deus da transformação, “e também conhecido como deus do *ékstasis* (êxtase) e do *enthusiasμός* (entusiasmo)” (BRANDÃO, 1991, p. 115, grifos no original). O deus grego foi educado e treinado para as artes agrícolas, em especial para o cultivo das uvas, matéria-prima para produção de vinho.

Na antiguidade, o vinho representava o poder da transformação. Essa ideia é recuperada tanto na passagem bíblica quanto no poema de Orides, que simbolicamente está ligado ao fato de que produzir uma arte parece ser algo reservado aos deuses, todavia por que não pensar que o poeta, por meio do trabalho de arte, realiza também o “milagre” da criação: uma obra literária, eternizada no tempo e no espaço.

Nesse contexto, a intertextualidade é entendida como um meio pelo qual Fontela, amparada por um coro de vozes, produziu “Bodas de Caná”. Assim, o milagre da criação é invocado para explicar o teor de ideias já nos primeiros versos do poema, fazendo um movimento de involução, perpassando o mito Cristão, retornando ao mito grego e, enfim, ao tempo anterior ao

desenvolvimento da linguagem verbal: “do puro tempo extrair o verbo”. Eis nesses versos a origem de um mundo novo (BÍBLIA, 1969, Gênesis, 1,1, p. 2) – a criação literária, em que a semente é o verbo e o “deus” é o poeta.

Diante da fé, explicam Chevalier e Gheerbrant (1999, p. 15), “a água pura recebe uma valorização divina, conseguindo uma pureza que não se encontra nela mesma”. Sobre o processo de “purificação”, Eliot ensina que a evolução do artista percorre o “contínuo auto-sacrifício” e a “contínua extinção da personalidade” (ELIOT, 1989, p. 42). Essa “purificação” representa o trabalho árduo e incessante com a palavra, momento em que o artista apreende o sentido de tradição e produz uma obra individual: “[...] quanto mais perfeito for o artista, mais inteiramente separado estará nele o homem que sofre e a mente que cria; e com maior perfeição saberá a mente digerir e transfigurar as paixões que lhe servem de matéria prima” (ELIOT, 1989, p. 43). Assim acontece com o escritor que, sem o processo de “despersonalização”, como chamou Eliot (1989, p. 42), não poderia produzir uma obra de arte.

Além disso, descrevem Chevalier e Gheerbrant (1999, p. 15): “a água é a forma substancial da manifestação, a origem da vida e o elemento da regeneração corporal e espiritual, símbolo da fertilidade, da pureza, sabedoria, da graça e da virtude.” Assim inferimos que “água”, no poema de Orides, figurativiza a “palavra”, pois, a partir dela, temos a origem da criação poética, imbuída dos mesmos atributos de “água”, que nos permite vislumbrar a importância do verbo na arte literária. Somente com a palavra temos a instauração de um mundo prenhe de significados: o verbo que embriaga, representando seu poder dionísico por meio de “vinho”.

Essa metáfora velada em *vinho vivo* e *vinho encarnado*, no poema de Fontela, nos faz pensar sobre o fazer poético que constitui uma natureza dupla e perturbadora, em razão das possibilidades de sentido que podemos atribuir a essa metáfora. Sobre o tropo metafórico, teoriza Luiz Costa Lima:

Enquanto enigma velado a metáfora não é apenas uma figura de composição estranha, cujo interesse se esgotaria nessa própria estranheza. Muito menos dela damos conta quando acrescentamos que seu componente de estranheza precisa se compor com a exigência de clareza (LIMA, 1989, p. 151-152):

Essa figura de composição, que nos causa certa estranheza, pode conotar sentidos que nos encaminham para a conclusão de que o *vinho* metaforiza o milagre da criação da arte literária e que *vinho encarnado* está relacionado à tradição.

Nos versos de “Tecendo a manhã”, João Cabral mostra que “Um galo sozinho não tece a manhã: / ele precisará sempre de outros galos [...]” (MELO NETO, 1997, p. 15).

Assim como o “galo”, metáfora de “escritor”, não tece a manhã sozinho, o poeta não tecerá seus versos. Ele precisará recorrer à tradição. Segundo Eliot (1989, p. 38), a tradição “não pode ser herdada, e se alguém a deseja deve conquistá-la através de um grande esforço”. Orides Fontela não

construiu uma obra literária individualmente, mas lendo outros poetas e escritores, indo “beber na fonte” o *vinho encarnado* dos escritores do passado. Para Eliot (1989, p. 39), “nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos”. Eis, então, a leitura da metáfora de *vinho encarnado*: tradição literária.

O poema “Trama” também discute a metáfora do fazer poético, incorporando aos versos imagens plenas de sugestões e belezas. Vejamos:

Tecem-se vãos  
campos dóceis  
esperas

tecem-se verbos  
atentas claras  
luzes

tecem-se formas  
jogos maduros  
redes  
tecem-se tempos  
para um só ato  
infundo.

(FONTELA, 2006, p. 155)

O título do poema já antecipa o tema que será abordado no texto, porque o vocábulo *trama* está ligado a procedimento ardiloso: aquilo que prende e emaranha.

Lembra-nos, ainda, a obra de Penélope, mulher de Ulisses, que engana os pretendentes com a feitura de uma tela. A ardilosa personagem de **Odisséia** tecia a mortalha do sogro Laertes durante o dia e a destecia à noite, permanecendo fiel ao marido durante sua ausência. Penélope silenciosamente preparava a trama do bordado, tendo o poder de tecer e desmanchar o tecido. Terminar a mortalha significava admitir a morte de Ulisses, assim como, para a notável Sheherazade, terminar as histórias que contava para o sultão Xariar seria também a morte, razão pela qual uma narrativa sempre dava início a outra. Com o poder da palavra a contadora de histórias prolongava seus dias de vida e conquistava a admiração do sultão. Se a protagonista de **As mil e uma noites** venceu a morte por meio da literatura, temos presente nesse romance a apologia ao verbo, capaz de libertar tanto ao oprimido (Sheherazade) quanto ao opressor (Xariar). Isso se dá também na obra de Fontela, uma vez que a moça-poeta só termina de tecer as palavras para prender o príncipe nas armadilhas das suas narrativas, após “as mil e uma noites”.

Essa capacidade de inventar estratégias para tecer representa também o poder dos fios na trama. Acreditamos que Penélope e Sheherazade são a própria figurativização do poeta ao tecer os fios da palavra incessantemente. Para isso, Penélope tecia durante o dia e Sheherazade à noite: dia após dia, num jogo de vida e morte.

Assim como Penélope e Sheherazade, os poetas urdem e preparam o tecido poético cuidadosamente para produzir uma obra literária. Mas como o poeta realiza essa façanha? Responderemos a essa pergunta analisando os versos de “Trama”. A primeira estrofe “Tecem-se vãos / campos dóceis / esperas” (FONTELA, 2006, p. 155) conota a busca do poeta para colher as imagens e transformá-las em palavras, confirmando as observações de Bosi:

A experiência da imagem, anterior à palavra, vem enraizar-se no corpo. A imagem é afim à sensação visual. O ser vivo tem, a partir do olho, as formas do sol, do mar, do céu. O perfil, a dimensão, a cor. A imagem é modo da presença que tende a suprir o contato direto e manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós (BOSI, 2004, p. 19).

Toda experiência imagética é captada pela visão que absorve a presença do objeto, pois “o ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência” (BOSI, 2004, p. 19). Isso significa, entre outras coisas, que o ser vivo obtém, por meio do olho, imagens que ficarão retidas em sua mente durante a sua existência e que serão fundamentais para criação artística.

Nesse sentido, os primeiros versos de “Trama” exprimem a procura do poeta por “voos” – metáfora de sonho, fantasia, realidade. Essas imagens serão traduzidas em “doce verbos” preparados cuidadosamente pelos poetas, todavia, para a palavra tornar-se poética, é preciso ser germinada pelo escritor, e isso leva tempo. Por esse motivo, suscita espera, aguardo, tal como Sheherazade, que somente após “as mil e uma noites” conquista a confiança do amargurado sultão, que começa a crer nas palavras engenhosamente preparadas. A partir daí, “tecem-se formas / jogos maduros”. (FONTELA, 2006, p. 155)

Temos, então, a palavra articulada no poema que se configurará na forma que podemos entendê-la, na acepção saussuriana, como “sinônimo de *estrutura*” (DUBOIS et al, 1973, p. 287). Segundo Trask (2004, p. 95), “[é] possível reconhecer estruturas nas línguas em todas as estruturas de análise: os fonemas se combinam formando morfemas, os morfemas se combinam formando palavras, as palavras se combinam formando sintagmas [...]” e assim sucessivamente, até formar o texto. Mas, para produzir um poema, o verbo precisa ser meticulosamente tecido, para que se torne captação de um momento e a luz “[...] verdadeira, que alumia a todo o homem que vem ao mundo” (BÍBLIA, 1969, p. 120, S. João 1, 9). É a palavra exata para exprimir o momento germinado, captado. Esse instante poético torna-se poesia graças ao uso meticuloso do verbo, pois “[n]ele estava a vida, e a vida era luz dos homens”. (BÍBLIA, 1969, p. 120, João, 1, 4).

Diante disso, pressupomos que a estrofe “tecem-se formas / jogos maduros / redes” revela o trabalho de arte do poeta. As palavras selecionadas, preparadas e combinadas transformaram-se em poema, que servirá de “redes” para prender o leitor na armadilha do texto, como aconteceu com o príncipe Xariar, enredado pela teia de Sheherazade. Nesse sentido, confirmamos que o verbo dá forma, prepara jogos e redes, representando a metáfora do fazer poético.

Finalmente, chega o tempo de revelar o escritor e o seu lugar no espaço, assim como suas eternas relações com os homens e o universo literário: “tecem-se tempos / para um só ato / infindo” (FONTELA, 2006, p. 155). Esse tempo parece simbolizar o momento “mágico” em que o poeta tramou a sua feitura incalculável: a arte literária, imortalizada como a **Odisséia** de Homero.

A percepção de que a lírica oridiana volta-se a uma poética alicerçada na arte de tecer e de tramar a teia poética – como vimos nos poemas “Bodas de Caná” e “Trama” –, é assinalada por Antonio Candido. O crítico aponta que muitos de seus versos “[...] não são apenas construção de poesia, mas também questionamento do fazer poético”. (CANDIDO, 1983, p. 3).

É, da mesma forma, o caso do poema *Teia*”, publicado em 1996, no livro **Teia**, prefaciado por Marilena Chauí, que mereceu o Prêmio de Literatura da Associação de Críticos da Arte (APCA). A filósofa revela que a poesia de Orides Fontela “[...] faz ver, faz pensar e faz ouvir os ‘metais [que] cantam/âmago/do tempo’ porque os enxerga sonoros e os escuta como ‘violeta ultra/passagem’”. Mais do que radiografia do mundo é trabalho tenso [...] das palavras para falar ‘do que impede o sono’” (CHAUÍ, 1996, p. 9).

Eis o poema *Teia*, para tratarmos do “trabalho tenso”, apontado por Chauí, com as palavras:

A teia, não  
Mágica  
Mas arma, armadilha

a teia, não  
morta  
mas sensitiva, vivente

a teia, não  
arte  
mas trabalho, tensa

a teia, não  
virgem  
mas intensamente  
prenhe:

no  
centro  
a aranha espera.

(FONTELA, 2006, p. 275)

É perceptível que todo o engendramento do poema constrói-se a partir do vocábulo “teia”. Vejamos as acepções de “teia”, segundo José Pedro Machado:

Tecido. Do lat. *tēla*, << tela, tecido; teia da aranha; profissão do tecelão; *fig.*, trama, intriga, manobra, maquinação >>. No séc. XIII, a forma tea: <<... britada / ll’ouveron toda a fronte e a tea assedada >>, St. Maria, N° 385, vol. III, p. 329. Na epígrafe a var. tela: <<...ca tiinna a tela sedada >>. (MACHADO, 2003, p. 281).

Como observamos, a palavra “teia” deriva do latim “tela”, que significa ‘entrelaçamento dos fios’. Esse vocábulo está relacionado, em primeiro lugar, ao tecer da aranha, que, para tramar sua

teia, primeiramente solta um fio e deixa o vento levá-lo. Esse fio forma uma ponte e ancora a estrutura que será formada. Com muita paciência, a aranha trama um caminho de fios em torno do centro da sua teia, que possibilitará detectar toda movimentação que ocorrer nela. Essa tela serve de ninhos, esconderijos e sacolas para envolver os filhotes. Além disso, facilita os movimentos de descida e subida da própria aranha para capturar e envolver suas presas.

Em segundo lugar, “teia” apresenta a acepção de ‘trama’, ‘intriga’, ‘manobra’, ‘maquinação’, que nos faz pensar sobre o trabalho de arte do escritor, que exige, entre outras, “trama” e “manobra” linguística na escrita poética.

Diante disso, o sentido do poema configura-se pelo sema comum “teia”, a palavra que está aparente, ressaltada pela repetição do verso “A teia, não” e do vocábulo “mas”, que produz uma relação de oposição entre “arte” e “trabalho”: não “isso”, mas “isso”, como mostram, por exemplo, os versos: “a teia, não / arte / mas trabalho, tensa” (FONTELA, 2006, p. 275).

Desse modo, vemos que, para a aranha entremear os fios para produzir sua arte, é preciso paciência, pois tecer é um procedimento arduo, que persevera na continuação de uma tarefa lenta e difícil. Assim é o trabalho do poeta com a linguagem, que é análogo ao labor da aranha, figurativizando o escritor, aquele que tece e entretece o tecido poético. E mais uma vez a metáfora se instaura na palavra “teia”, fundamentando-se numa relação de semelhança subentendida entre o sentido literal e o figurado. Nesse caso, “teia” metaforiza o produto criado pelo escritor, símbolo de engenho e arte, pois tramar os fios poéticos parece ligado ao fato de que escrever bem é algo restrito a alguns indivíduos que têm necessidade e capacidade criativa de tecer versos, transformando realidade e fantasia em palavra articulada.

Como vemos, é possível entrever a postura do escritor como um arquiteto da palavra: “vivente”, “sensitivo”, armando e preparando sua teia poética. E mais: o poeta tece sua tela com vozes entrecruzadas dos poetas do passado, razão pela qual a teia não é “virgem”, “mas intensamente prene” (FONTELA, 2006, p. 275).

Quando menos se espera, o discurso de Orides mostra-se como exemplo de metalinguagem:

A teia, não  
Mágica  
Mas arma, armadilha

(FONTELA, 2006, p. 275)

A primeira estrofe de *Teia* permite a reflexão de que o produto criado pelo escritor – a teia – não é concebido apenas pela inspiração idealizada e romântica, mas é ferramenta de luta do poeta, uma vez que o texto literário não se faz com momentos de inspiração, mas paciência e aguardo. Para tanto, o poeta precisa penetrar “surdamente no reino das palavras”, pois “lá estão os poemas que esperam ser escritos” (ANDRADE, 1998, p. 186). Logo, trava uma luta com as palavras. Como ensina o poeta Drummond, nos versos do poema “O lutador”:

Lutar com palavras  
é a luta mais vã.  
Entanto lutamos  
mal rompe a manhã.  
São muitas, eu pouco.  
Algumas, tão fortes  
como o javali.  
Não me julgo louco.  
Se o fosse, teria  
poder de encantá-las.

(ANDRADE, 1998, p. 182)

O poeta itabirano reitera o trabalho tenso com a palavra que “arma” a “armadilha” para prender o leitor na tessitura do poema, do mesmo modo que Fontela urde “A teia, não / Mágica”. Então a poesia, segundo os dizeres de Fontela e Drummond, não se pode realizar sob momento de inspiração, mas de transpiração, por meio de uma batalha intelectual, já que algumas palavras são “tão fortes / como o javali” (ANDRADE, 1998, p.182).

No verso “Mas arma, armadilha”, instala-se um diálogo com a terceira estrofe de “Trama”: “tecem-se formas / jogos maduros / redes”. Aqui a poeta entremostra que o poema é uma armadilha preparada para quem foca o olhar no aparente, pois a palavra simboliza a imagem que o poeta construiu em razão do seu trabalho como manipulador da linguagem. A luta com a palavra, viva e pulsante, é tratada na segunda estrofe:

a teia, não  
morta  
mas sensitiva, vivente

(FONTELA, 2006, p. 275)

Não podemos deixar de ressaltar que, no dizer de Fontela, o poema é “vivente”, pulsa na alma do homem – leitor e escritor –, pois é pensado, reticulado e prenhe de significados.

Já os versos “a teia, não / arte / mas trabalho, tensa” revelam que a poesia é fruto do suor, esforço real do poeta. É resultado de trabalho intenso e não de uma inspiração fugaz. Sentimos nesses versos a tensão do escritor, que trava um verdadeiro combate com as palavras, para atraí-las para perto de si. A palavra, alimento do poeta, com muita luta cairá na armadilha preparada:

a teia, não  
virgem  
mas intensamente  
prende:  
no  
centro  
a aranha espera.

(FONTELA, 2006, p. 275)

A “teia”, segundo o dizer de Orides Fontela, “não / virgem”, já serviu a poetas do passado, que leram outros e assim sucessivamente, como em “Bodas de Caná”. É recorrendo à leitura dos poetas do passado que Orides Fontela aprendeu a preparar armadilhas para apanhar as palavras, tal como a aranha que atentamente seduz sua presa para cair no arдил e devorá-la, ofício que exige paciência: “no / centro / a aranha espera” (FONTELA, 2006, p. 275). Assim como o eu lírico do poema drummondiano que não desiste da luta e tenta apoderar-se das palavras, sustento da vida do poeta, Fontela também traz à tona a luta do escritor, melhor ainda: do poeta-lutador, que precisa conhecer o “reino das palavras” (ANDRADE, 1998, p. 186) para aprisioná-las e, logo, arranjá-las para compor sua obra.

**Teia** mostrou mais um pouco do processo criativo de Orides Fontela, que, segundo Emediato (1996, 1<sup>a</sup>-2<sup>a</sup> orelha), “[...] deriva de fontes raras e ricas. Nada mais, então, precisa ser dito: que se fruam os versos, que neles enredamos”. Assim é a rede poética da escritora paulista, sempre envolvendo o leitor na urdidura dos fios das palavras sutilmente entrelaçadas.

Essa capacidade de dizer muito com poucos signos aparece em vários poemas oridianos. Suas palavras convidam o leitor a ler novamente e voltar várias vezes, buscando novos significados, pois “[v]emos por espelho e enigma” (FONTELA, 2006, p. 341), segundo o dizer da poeta. Parafraseando essa ideia, Dantas afirma que

[a] minimalista poesia de Orides Fontela funde num mesmo amálgama sógnico diversas heranças de nossa literatura, impregnando os textos de elevada e sofisticada poesia lastreada em alicerces de sóbria reflexão formatada no que podemos nominar de lirismo metafísico de alta voltagem estética (DANTAS, 2005, p. 85).

Como vimos, os poemas de Fontela são autênticos de tal forma que os versos apresentam um “[...] despojamento estilístico que a impressão que se tem é que a poesia está se consubstanciando pela primeira vez, numa simplicidade de primeira descoberta” (DANTAS, 2005, p. 26).

Diante do exposto, assinalamos que conhecer a obra da poeta paulista, rica em símbolos, imagens, metáforas, é também compreender como se constrói sua poética, exemplificada, neste artigo, pela análise dos poemas *Bodas de Caná*, *Trama*, *Teia*. Vimos que a metapoesia é recorrente na poesia de Fontela, sempre sugerindo um trabalho de arte árduo, feito de “sangue”, vocábulo que simboliza a vida que o poeta consegue dar às palavras, quando o milagre da criação acontece imbricado com o sentido de tradição.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. 1902-1987 [Poesias, Seleções] **Antologia poética**. Organizada pelo autor. 38 ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de & FIORIN, José Luiz. (Orgs.). **Dialogismo, polifonia e intertextualidade em torno de Bakhtin**. São Paulo: Edusp, 2003.
- BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Tradução J. F. Almeida. Santo André: Geográfica, 1969.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo na poesia**. 7 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. 4 ed. Petrópolis: Vozes, 1991. v.2.
- CANDIDO, Antonio. [Sem Título] **Alba**. In: FONTELA, Orides. *Alba*. São Paulo: Roswitha Kempf, 1983.
- CHAUÍ, Marilena. [Sem Título] **Teia**. In: FONTELA, Orides. *Teia*. São Paulo: Geração Editorial, 1996.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos costumes, gestos formas, figuras, cores, números**. Tradução Vera da Costa e Silva et al. Coordenação de Carlos Sussekind. 13 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- DANTAS, Márcio Lima. **Das relações entre imaginário e poesia na obra de Orides Fontela: o regime diurno da imagem**. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte – Centro de Ciências Humanas, Letras e Arte – Departamento de Letras. Natal, 2005. 161 p.
- DUBOIS *et al*, **Dicionário de Linguística**. Tradução Frederico Pessoa de Barros *et al*. São Paulo: Editora Cultrix, 1973.
- ELIOT, T.S. Tradição e talento individual. In: \_\_\_\_\_. **Ensaio**. Tradução Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.
- FONTELA, Orides. Alba. In: \_\_\_\_\_. **Poesia reunida** [1969-1996]. Organização de Augusto Massi. São Paulo: CosacNaify; Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p. 141-193. (Coleção Às de colete, v. 12).
- \_\_\_\_\_. Teia. In: \_\_\_\_\_. **Poesia reunida** [1969-1996]. Organização de Augusto Massi. São Paulo: CosacNaify; Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, p. 269-355. (Coleção Às de colete, v. 12).

LIMA, Luiz Costa. **Metáfora: do ornato ao transtorno**. In: \_\_\_\_\_. *A aguarrás do tempo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p. 123-186.

MACHADO, José Pedro. **Dicionário etimológico da Língua Portuguesa**. 8 ed. Lisboa: Livros Horizonte, 2003, p. 281. (v. 5)

MELO NETO, João Cabral de. **A educação pela pedra**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

TRASK, R. L.. **Dicionário de Linguagem e Lingüística**. Tradução Rodolfo Ilari; revisão técnica Ingedore Villaça Koch, Tháís Cristófaró Silva. São Paulo: Contexto, 2004.