

REFRAÇÕES ONTOLÓGICAS EM ORIDES FONTELA E RENATA PIMENTEL

EDUARDO DE LIMA BESERRA *
NEFATALIN GONÇALVES NETO **

RESUMO

Este artigo tem como objetivo analisar poemas de Orides Fontela e de Renata Pimentel. As análises são orientadas pelos conceitos “Estrutura de sentimento”, cunhado por Raymond Williams (2002), e “Consciência desesperada”, nos pressupostos de Søren Kierkegaard (2010), que se circunscrevem dentro do universo do trágico, também presente no desenvolvimento analítico dos poemas. Os preceitos teóricos e críticos foram acionados com o objetivo de perscrutarmos como se refratam os aspectos ontológicos e sociais nos versos das duas poetisas para aproximá-las e/ou afastá-las. Outras perspectivas críticas e teóricas são acionadas, quando necessário, em função da solicitação das análises dos poemas.

PALAVRAS-CHAVE: Desespero humano. Estrutura de sentimento. Orides Fontela. Refrações. Renata Pimentel.

DE SOMBRAS E TEORIAS

George Moore, romancista irlandês, escreveu: “nós viemos ao mundo sem nada por direito próprio, exceto a capacidade de aquisição de ideias. Mas não as podemos inventar”, portanto “nós só podemos reunir algumas das que estão em circulação desde o início do mundo” (MOORE, 2004, p. 174). A concepção expressa pela colocação de Moore serve de mote para pensarmos como se dá a criação literária e, para além, de

* Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Alagoas – AL, Brasil. E-mail: eduardolimasr@gmail.com, ORCID: 0000-0002-4154-5010.

** Doutor em Literatura Portuguesa pela USP, professor da Universidade Federal Rural de Pernambuco na cidade de Serra Talhada – PE, Brasil, mail: nefa.usp@gmail.com, ORCID: 0000-0002-0027-5237.

¹ No original: “We come into the world with nothing in our own right except the capacity for the acquisition of ideas. We cannot invent ideas; we can only gather some of those in circulation since the beginning of the world” (tradução nossa).

que forma ela permite a abertura de uma margem para que sondemos as tessituras literárias, sobretudo poéticas, com as ideias que vão sendo descortinadas por outros campos do conhecimento humano. A ideia, quando formatada no universo poético, permite às cores dos versos conclamar áreas diversas a fim de expressar essa palavra primeira em estado amorfo.

No que diz respeito a esse processo, uma das questões mais prementes do universo científico é sua capacidade de inacabamento, haja vista aquela conferência de “cor e forma” de nosso tempo não poder ser totalitária, ou seja, ela não consegue pensar todas as possibilidades de expressão da ideia. Para além desse processo um tanto quanto científico, o universo literário, em vez de se estruturar dentro desse inacabamento, apresenta-se como bolha, um estado completo, acabado, mas efêmero. Em seu processo existencial, essas bolhas, quando rompidas, criam explosões momentâneas que surpreendem e têm duração relativamente curta. Isso porque, em um horizonte metafórico maior, nunca se cria apenas uma bolha, elas se sobrepõem e tomam nossa atenção, mas são substituídas assim que o espanto explosivo se finda. Isso também acontece com o processo interpretativo. A leitura analítica de um texto possibilita criar uma bolha significativa. Mas tal bolha se rompe logo que uma nova possibilidade se apresenta em um transbordamento. Assim, depois do transbordar, sem demora, uma nova bolha surge, nunca melhor ou pior, mas sempre em diferenciação – seja ela de tamanho, direção, cor, volume etc. Esse movimento permite que os leitores estejam em contato com a diversidade da expressão humana presente na poesia.

Sendo a poesia materializada uma dessas formas de expressão do humano, debruçamo-nos, por meio da contemplação e da investigação poética, sobre os versos de Orides Fontela e de Renata Pimentel com o ensejo de descortiná-los à luz de três conceitos que se fundam tanto na teoria sociológica quanto nas searas da filosofia, quais sejam: a “estrutura de sentimento”, de Raymond William, presente na obra *Tragédia moderna* (2002); a noção de “consciência desesperada”, de Søren Kierkegaard, desenvolvida no texto *O desespero humano* (2010) e, a fim de coadunarmos esses conceitos com os poemas, valemo-nos também da conceituação de “trágico”, que se constrói em certo momento histórico e adentra a realidade literária para, nela, perfazer textualmente um caminho de exposição do sentir diretamente atrelado à condição humana transpassando, desde então, tempo e espaço. Destarte, é válido apresentar, ainda que brevemente, os conceitos anunciados enquanto elementos presentes no discurso literário.

Pensada por Raymond Williams, a “estrutura de sentimento” se firma como meio de análise das obras de arte na realidade em que ela está situada. Isso permite compreender as hegemonias e esquadrihar/vacilar os paradigmas de uma época/geração, portanto ela tende a não se sustentar em ideologias. Embora indeterminada e profusa, tenta se manter apreensível tão somente por meio de signos artísticos. O sentimento de que nos fala Williams é o das estesias: comoções, percepções, afetos radicalizados. Em outras palavras:

[Estrutura de sentimento se refere] a um conteúdo de experiência e de pensamento que, histórico em sua natureza, encontra sua formalização mais específica nas obras de arte, marcando, por exemplo, a estrutura de peças, romances, filmes. Uma das modalidades de sua presença está em traços recorrentes de época, em convenções de gênero ou em outros dados estilísticos-formais que definem o perfil de uma ou de um conjunto de obras. [...] essa noção expressa a tentativa de ‘descrever a relação dinâmica entre experiência, consciência e linguagem como formalizada e formante na arte, nas instituições e tradições’. (WILLIAMS, 2002, p. 36-37)

Assim, dá-se a ver que a “estrutura de sentimento” procura apresentar, de maneira não formal e por meio das expressões da arte, as dinâmicas dos grupos humanos em um dado tempo e espaço, propelindo ecos das maneiras existenciais do humano que se alevantam, sobretudo, em dada e específica temporalidade.

Por seu turno, a “consciência desesperada”, proposta por Søren Kierkegaard, apresenta a possibilidade de entender o ser perante a angústia do existir. Na tentativa de anular um vazio sobre certezas em relação à eternidade e inerente ao espírito, o humano se verga a tudo que pode para apaziguar essa condição desalentadora. É entre a não percepção de que caminhamos sozinhos no “vale de lágrimas” e a de autoabandonados nas sendas da existência que surgem as ponderações propulsoras do desespero humano. Para Kierkegaard, essa experiência afetivo-subjetiva se estabelece quando entramos em conflito com o insondável. É justamente esse conclamar da possibilidade para se conhecer fendas do ego que ele irá designar de consciência desesperada. A orientação que o filósofo toma para determinar, de maneira prática, o conceito é a ideia de Deus provinda do cristianismo, o Criador ao qual o humano deve se curvar. Ora, perscrutar a existência da divindade é uma das inquietações que colocam o ser nos caminhos da inquietação extrema. Para Kierkegaard, sentir o pulsar profundo de Deus, alcançar a consciência da existência divina e tê-la como uma via de acesso à eternidade só é possível mediante o desesperar-se.

Nesse bojo de elucubrações atreladas aos esfacelamentos do sujeito, deflagra-se o conceito de trágico. Segundo Peter Szondi, o trágico é compreendido sob o enfoque filosófico manifestado em consonância com uma determinada cultura e com um certo tempo. É importante lembrarmos que a questão do trágico enquanto modo de representação literária é associado à tragédia, cujas primeiras reflexões estão presentes na *Poética* de Aristóteles. Contudo, seu fenômeno não se restringe apenas à tragédia, mas se encontra, em geral, no posicionamento de um sujeito (o herói) frente a duas realidades: a social e a psíquica. Esse embate, causador do conflito que destroça o humano, divide-o em um crucial impasse entre atender ao posicionamento racional coletivo ou à sua perspectiva e vontade internas. Esse processo, fruto de uma angústia inerente à experiência humana, está presente, por exemplo, tanto em *Édipo Rei*, de Sófocles, como analisado por Aristóteles, como em *O pagador de promessas*, de Dias Gomes.

Se na dramaturgia o trágico se apresenta sob esse viés, na poesia ele se constitui de forma similar. O trágico nasce da ação e da linguagem, conforme nos ensina Aristóteles (2007). Albin Lesky informa-nos, amparado em uma citação de Wolfgang Goethe, que “todo o trágico se baseia numa contradição inconciliável. Tão logo aparece ou se torna possível uma acomodação, desaparece o trágico” (*apud* LESKY, 1971, p. 25). Em complemento ao pensamento de Lesky, Peter Szondi (2004) compreende a existência de dois grandes conceitos acerca da ideia de trágico. O primeiro, como já enunciamos, nascido dos preceitos aristotélicos e cuja forma é atemporal. Já o segundo nasce no final do século XVIII, tendo Hegel como seu grande articulador, e pretende o trágico como o processo anterior ao resultado dialético de duas linhas de força: contexto externo e particularidades internas do sujeito.

Desse modo, ao tentarmos compreender o trágico segundo uma percepção filosófica de época (SZONDI, 2004), podemos pensar como ele se manifesta na linguagem de Orides Fontela e de Renata Pimentel enquanto discurso enformador de percepções do mundo e, por consonância, das próprias poetas – corpos líricos em deambulação e eterna procura.

(DES)ENCONTROS DE UMA ESTRUTURAÇÃO DA CONSCIÊNCIA DESESPERADAMENTE TRÁGICA

Os embates relativos à condição do existir – o que sugere o auge do desespero humano frente aos conflitos do eu consigo mesmo, numa estrutura de sentimento que bordeja os aspectos etéreos do ser – aparece de forma declarada nos versos de um poema de Orides Fontela cujo *incipit* é “Olhos vertidos no desamparo extremo”:

Olhos vertidos no desamparo extremo

Olhos vertidos no desamparo extremo
o ser se exaure. Céu de desamparo.
Olhos concisos de ser. Nem mais as lágrimas
mas ser exato, em nítido cansaço

vertido, extremo e puro, no silêncio
do maior desamparo se exaurindo.
Chama despida, extremo ser. Nem forma
nem instante o contém. Lúcido abismo.

Noite abstrata do desamparo extremo
em que o ser se desnuda, exato, nítido!
Que morte é mais vital, que a extrema chaga

do ser: silêncio em desamparo se abrindo?
Céu extremo de ser, a chama exausta
sua própria luz consome, e vai florindo.
(FONTELA, 2015 [1965], p. 297)

É importante mencionarmos, antes de tudo, que esse poema de Orides Fontela se encontra em *Rosácea*, publicado em 1986, apesar de ter sido escrito em 1965, dois anos antes da publicação do primeiro livro da poeta, *Transposição*. Algumas conjecturas em torno dessa informação ganham significado no conjunto organizacional da poética oridiana. Uma delas diz respeito ao fato de “Olhos vertidos no desamparo extremo”, no plano da expressão, não atender ao projeto de constituição do livro inicial de Orides, cuja tônica recai na questão de organizar poemas em versos livres, desviando-se de formas estáticas de construções poéticas.

Em “Olhos vertidos no desamparo extremo” temos um soneto que, apesar de resgatar a forma clássica, apresenta um ritmo de versos formatado pela oscilação entre decassílabos e hendecassílabos. E não se trata de um único soneto entre um conjunto de textos dispostos de maneira múltipla e sem organização de conjunto: no eixo de *Rosácea* há outros poemas que obedecem à mesma estrutura composicional mencionada.

Retornando à questão da oscilação, o poema apresenta 7 versos de 11 sílabas e 7 versos com 10 sílabas. Apesar de não serem intercalados, a constituição desses versos remete a uma noção de equilíbrio que é quebrado quando lemos o poema. Essa contraposição não se expressa apenas no elemento formal, mas adentra o textual: na última estrofe do soneto temos que o “Céu extremo de ser” ao mesmo tempo que “sua própria luz consome” realiza em forma contrária o florescer (“vai florindo”). Dessa maneira, o fenecimento do sujeito é, também, movimento de germinação, processo dialético que expressa discursivamente a quebra e retomada do equilíbrio dado pela forma. Há por parte do eu lírico, em sua forma de encarar a vida, uma “consciência desesperada”. Nela, o sujeito se posta, como propôs Kierkegaard, frente à angústia do existir. Na tentativa de anular a morte, temos a apaziguadora condição de imaginar uma possível germinação posterior. A condição desalentada advinda do caminhar em direção à morte se acalma por meio do entendimento de que a “Noite abstrata do desamparo extremo” é o espaço em que “o ser se desnuda, exato, nítido!”.

Sob uma aura trágica, o poema se orienta pela ideia de angústia, tragicidade da vida. O jogo entre 10 e 11 sílabas expressa uma luta entre o alcance do ser (10 versos) e seu deslimite – um sujeito que ultrapassa seus extremos a fim de entender poeticamente o incontornável final desse “ser em desamparo”. O embate, representado graficamente pela oscilação de versos e explícito semanticamente pela aura angustiada que se fecha em chave de ouro é o causador de um conflito – agora interno ao ser – que destroça o humano, colocando-o em um impasse entre entender a vida e aceitar a morte. Assim, se na ideação trágica a angústia era inerente à experiência humana frente às realidades social e psíquica, no poema de Orides ela está *vertida* para um *desamparo* nascido dentro do eu, um desespero extremo que divide o sujeito entre entender o viver e aceitar o morrer.

Além dessa expressão trágica promovida pelo entrelaçar de expressão e conteúdo há, ainda, algumas questões postas. Começemos a lê-las em modo de inversão: da última estrofe em direção à primeira. Exceto o segundo quarteto, todos os blocos de versos encerram-se com o uso de *enjambements*. O recurso, para além da continuidade, garante a tensão do poema, e sinaliza um processo de transbordamento, ou seja, eleva o aspecto de desolação que permeia o texto e fá-lo ultrapassar versos que já não são capazes de contê-lo.

A última estrofe apresenta um eu poético que se ergue de destroços íntimos, mas caminha com a lucidez de que, apesar de haver o fluir da vida (tematizada pelo sol), sempre haverá a transfiguração desse brilho para “chama exausta” (verso 13), o existir estará em

contínuo desamparo, desespero, solidão. Nos versos da terceira estrofe, organizados em torno da morte, deparamos uma outra apreensão da voz lírica, que ratifica a anterior: o desaparecimento, o fenecimento do eu é o que confere ao ser a nitidez, a exatidão que não se encontra enquanto se permanece vivo. Daí ser dito: “[...] o ser se desnuda, exato, nítido!/ Que morte é mais vital, que a extrema chaga// do ser: silêncio em desamparo se abrindo?” (versos 10-12). Entrevemos, mediante esses versos, que o trágico está intrinsecamente relacionado às faces do humano, pois este é mutável, inacabado em corpo e espírito. Na segunda estrofe, o “lúcido abismo” (verso 8) de que fala a voz lírica está na forma do silêncio; apresenta-se em uma posição de desamparo e morte. A ausência de verbo é um caminho que facilita o aspecto de exatidão e exaustão do ser, como se faz ver em todo o poema. Ou melhor, pelo que a voz poética tenta nos mostrar ao longo da reflexão recalcitrante da qual é alvo. Uma reflexão que desemboca “[...] em nítido cansaço// vertido, extremo e puro, no silêncio/ do maior desamparo se exaurindo” (versos 4-6).

As estrofes, altamente imagéticas e cheias de espaços por completar, ressaltam o valor que o silêncio tem na poesia de Orides Fontela. A respeito disso, em texto intitulado *A construção do silêncio: um estudo da obra poética de Orides Fontela* (2003), o professor Alexandre Rodrigues da Costa aponta:

Para aquele que escreve, o silêncio surge como desvio da meta programada. Para todo lado que se olhe, lá está ele, oferecendo a liberdade, a opção de não se arriscar no inferno paradisíaco que é a escrita. Ao encarar o silêncio, calamo-nos ou o transformarmos em fala. Mas esse transformar não implica o desaparecimento total do silêncio, pois para que a fala exista, ela precisa de pausas, daquilo que faça com que ela não seja um turbilhão de palavras, algo sem sentido. Dessa forma, o silêncio afirma sua presença na fala, ao apagar cada palavra, cada imagem, deixando um espaço aberto no qual algo logo se projetará. No entanto, esse é o silêncio visto a partir do entendimento comum. No poema, ele adquire um outro significado, talvez mais amplo, que coloca o sujeito frente à sua própria existência. Para Orides Fontela, a palavra cumpre sua existência a partir do silêncio que lhe define os limites, onde a insuficiência é sua própria matéria e a morte torna-se desejo de impessoalidade, fuga da consciência, ato de desumanização. (COSTA, 2003, p. 68)

A partir do excerto, evidencia-se o espaço que o silêncio reclama para si na obra de Orides. Ao mesmo tempo em que é obstáculo, é ponte que facilita a compreensão de

marcas do ser e do que o envolve na temporalidade e na espacialidade. Ele é, portanto, assim como a poesia, ambivalente. Os campos brancos do poema validam o sentido do dito, reinflamam, pela mescla entre nada e palavra, a validação dessa “consciência desesperada” expressa pelo eu lírico – traduzida pela clarividência com que o ser se vê e toma ciência do seu pulsar: “lúcido abismo” (verso 8).

Retomando a atenção dada à voz do poema, na primeira estrofe o desamparo é afirmado. Essa paixão se faz apreender pelos olhos, pelas lágrimas e pela exaustão (versos 1, 3 e 4). O ser está sem apoio (mas do quê ou de quem?). Ele também compreende que há uma queda desoladora em sua caminhada solitária – como se o sentimento heroico, que guia o humano nas veredas da vida, estivesse esmorecendo a cada instante. Numa gradação que está entre a ascendência e a decadência, ele se estabelece na gradação: primeiro exato (se entende), depois nítido (compreende) e, por fim, nu (entra na rota da finitude).

Esquadrinhados os paradigmas trágicos e desesperados do ser, o poema se sustenta na antinomia que, sem síntese, é apreensível tão somente pela poesia. Em outros termos, a poética de Orides Fontela é um espaço habitado pelo ser – espaço no qual o eu-lírico se “acomoda” de forma incomodada em sua existência. No entanto, esse habitar poeticamente não é apenas permanecer, mas antes a busca por uma compreensão dessa existência humana de forma angustiante. Catalisado de forma particular, o poema se abre ao universal de modo a expressar as maneiras existenciais de todo ser de maneira disfarçadamente individualizada.

“Olhos vertidos no desamparo extremo” é retomado, em seus contornos de reflexão poética, por “Agonia”, de Renata Pimentel. O poema da escritora pernambucana expressa relevos de desespero, aspectos angustiantes do ser e uma atitude na qual “a consciência desesperada lança contra o indivíduo aquilo que nele acredita-se refratário, indestrutível: o eu. Desespera, pois, de si próprio” (SOUZA, 2020, p. 110). Dentro desse universo, Souza apontará quais as consequências dessa consciência desesperada que, apesar de pensar o universo de Antero de Quental, se encaixam perfeitamente no universo pimenteano: “o mal não termina por destruí-lo, é uma tortura sem fim, não pode libertar-se de si. Assim é o desespero, a doença mortal do eu; o desespero é uma doença mortal [...] sem jamais chegar a termo” (SOUZA, 2020, p. 110). Esses relevos caracterizam-se, portanto, como “uma perturbação, uma inquietação, uma desarmonia, um receio de algo que não sabe bem o que é, alguma coisa desconhecida ou que o próprio sujeito não ousa conhecer” (SOUZA, 2020, p. 110).

Vejam os, antes de seguirmos, os versos de *Agonia*:

agonia

por tanta pretensão
miúda
atravessei com os olhos
o vitral em cores
e disse na face dele
o dEUS
que arrancaria as flores
e do meu dedo ferido
faria um novo sol

meu silêncio
é minha eloquente renúncia
a que me doas novamente
que da tua misericórdia eu veja
somente a enchente
que afoga a ti mesma

mulher no espelho
que não si mira
a imagem de si estilhaça

te jogo meu fígado, o baço
lassas entranhas
minha carcaça
te jogo minhas teias desfeitas
no mesmo leito em que me juraste
o da vida sempre
outro laço
aquele com que me suicidarias
mais tarde

apenas um pouco
mais tarde
ao pôr-se do sol
pelo menos
(PIMENTEL, 2015, p. 64-65)

Tanto quanto no soneto de Fontela, os versos de Pimentel apresentam uma voz lírica que expõe suas lamúrias e desassossegos pelos movimentos do olhar, pelo silêncio revoltado, pelas refrações do espelho, pelo sentir agudo e pela serenidade ilusória do ocaso (crepúsculo). Todos esses elementos ambíguos estão envoltos numa aura desamparada, em desespero ou, como bem sugere o título, em agonia.

O poema se inicia com a evocação trágica dada pelo título. Em seu sentido dicionarizado e comum, agonia é perturbação, inquietação, margem para o desespero. Ou seja, o vocábulo marca a leitura de uma excitação implantada, ainda não sabemos em que nível, que retira o sujeito de seu estado normal e deixa-o em desesperança. Mas é preciso lembrar, ainda, que o termo agonia, registrado em forma dicionarizada, refere-se ao toque especial do sino para anunciar aos fiéis a morte de alguém. O encontro entre a ideia de morte de um eu e o de um estado aflitivo que o vocábulo carrega nos apresenta um passo de leitura do poema, espaço de confluência e de possibilidades.

Imbuídos pelos direcionamentos semânticos de agonia, adentramos na leitura da primeira estrofe, na qual a voz poética rompe sua ligação com uma potestade. A descrição do espaço projeta a imagem de um santuário, espaço onde se autoriza a existência e a soberania de um ser sacralizado: “por tanta pretensão/ miúda/ atravessei com os olhos/ o vitral em cores/ e disse na face dele/ o dEUS/ que arrancaria as flores/ e do meu dedo ferido/ faria um novo sol” (versos 1-9). Há nos versos um embate entre o sujeito que fala no poema e um ser supremo em inversão – afinal, deus é escrito com a primeira letra em minúscula e as restantes em maiúsculas. Ao inverter a escrita do vocábulo, podemos afirmar que esse deus a que se refere o eu lírico é uma divindade, mas não aquela que comumente se busca nos templos religiosos, antes, sua inversão. Por seu caráter etéreo e potente, cuja marca escrita é traduzida por uma inicial maiúscula, temos que esse dEUS é justamente o contrário da descrição comum; em outros termos, há uma potestade imanente, existente dentro desse sujeito poético e constituinte desse d-EU-s – projeto instaurado por esse EU dentro dele e central para sua existência. Ao entrar em conflito contra esse “ser superior”, a persona do poema vive

um contexto de tragicidade, pois se mostra à frente de duas realidades: o seu eu externo (social) e o seu eu interno (psíquico). Há, fato comprovado pelos primeiros versos, um embate entre essas realidades que causam o conflito divisor entre a marca desse “o dEUS” comandante das ações até então vividas e as marcas de um ser silenciado e em “eloquente renúncia”. Posto em uma divisão existencial, esse sujeito vive uma angústia inerente à sua existência.

A linguagem poética, enquanto ação que desvela uma contradição inconciliável, realiza os embates relativos a essa condição, fator que implica a concretização de uma “consciência desesperada”, tal como propõe Kierkegaard. A quebra da cristalização dos *eus* e de seus comportamentos frente à existência, o ilogismo do ser em face de uma potência divina e a inexistência de regras em uma relação aparentemente dual são os elementos principais para essa realização. A consciência desesperada está na percepção (quase) nítida das sutilezas do eu na relação dialética trágica que ele estabelece com o outro. Tal relação representada pelo liame, em especial, entre essa voz lírica e seu dEUS alude a uma relação consigo e, não menos importante, com as colocações do mundo externo e suas singularidades. Mediante o externo, o ser se percebe múltiplo e, a partir dessa percepção, o desespero ganha força/forma na tentativa de anular o vazio inerente ao espírito.

Desse modo, a posição desse eu lírico em ação resulta de uma necessária alteridade – potência viabilizadora da constituição do eu. Na segunda estrofe, temos que “[o] silêncio/ é minha eloquente renúncia/ a que me doas novamente/ que da tua misericórdia eu veja/ somente a enchente/ que afoga a ti mesma” (versos 10-15). O signo do silêncio – meio pelo qual o eu lírico torna irascível e incontornável a decisão tomada – impõe a quebra do pacto primeiro e marca pelo não dito uma nova realidade/ identidade em busca de certo contorno e concretude. Portanto, o não dizer dá vigor à renúncia. Frente aos pesos da vida, das infâmias e dos desatinos, esse ser prefere o choro livre (“enchente”) à compaixão. Enfrenta seus problemas e aflições, mas luta em silêncio ante cada nova “pedra no meio do caminho” para encontrar uma nova luminosidade que se espalhará nas agruras do escuro habitado pelo antigo eu.

Ver-se em completude autônoma, deslocada do outro (simulacro da imagem e semelhança) é uma das camadas agônicas da voz lírica, pois “mulher no espelho/ que não se mira/ a imagem de si estilhaça” (versos 16-18). Ter ciência das nuances corpóreas, e até subjacentes, que delineiam o ser na superfície especular – que reflete e refrata – ratifica a vontade de liberdade e constata a necessidade de ruptura com o comum e o

regular. Temos, por fim, a conclusão daquela cisão inicial entre físico (eu tangível) e metafísico(s) (d-EUs-es intangível-is).

O poema comunica, em suas dobras, um olhar contrário ao signo da violência advindo dos processos de colonização (não apenas culturais e sociais, mas também ontológicos e religiosos), em favor da valorização de saberes ancestrais acolhidos pela mata, bem como a união de forças não para obstruir valores e conhecimentos que norteiam nossas vidas, mas para criar possibilidades de diálogos, um espaço de terreiro em que há uma reinvenção desse sujeito por matizes outras que não aquelas de base judaico-cristã-europeias. O eu se faz via outro ancestral originário.

Do encontro entre os corpos ancestrais e o outro que chega com ares imperiosos, diz a voz dos versos, no seu caminho de desvios da indolência da dominação: “te joga meu fígado,/ o baço/ lassas entranhas/ minha carcaça/ te jogas minhas teias desfeitas/ no mesmo leito em que me juraste/ o da vida sempre/ outro laço/ aquele com que me suicidarias/ mais tarde” (versos 19-27). Ainda que a morte da voz lírica se faça certa, impreterível, há a força que a faz transcender pela ambivalência do ocaso, ou seja, que o outrocínio se dê “apenas um pouco/ mais tarde/ ao pôr-se do sol/ pelo menos” (28-31).

O tom de enlevo que está nos últimos versos de “agonia” se liga, em desfazimento de tom brando, ao poema de Orides Fontela “Cansa-me ser”, em que o tempo, a liberdade, e as paixões humanas são questionados ante a finitude do ser.

Vejamos o texto:

Cansa-me ser

Cansa-me ser. A chaga inumerável
de mim cintila; sem palavras, úmida
fonte rubra do ser, anseio e tédio
de prosseguir, inabitada, viva.

Proseguir. Ai, presença ignorada
do ser em mim, segredo e contingência,
espelho, cristal raso, submerso
na eternidade do existir, tranquilo.

Cansa-me ser. Ai chaga e antigo sonho
de áureas transmutações e vidas outras
além de mim, além de uma outra vida!

Mas amolda-me o ser. Prende-me a essência
(raiz profunda e vera) a imutável
condição de ser fonte e ser ferida.
(FONTELA, 2015 [1964], p. 295)

O soneto mantém firme a atmosfera de inquietações inerente à poética oridiana. Novamente temos um modelo padrão, mas dessa vez seguido à risca e com uma técnica precisa de união entre vogais para adequar-se ao padrão exigido. O texto, cautelosamente organizado em quatro estrofes, com versos de dez sílabas, ainda assim assevera o tom de experimentalismo e apresenta, novamente, versos que antecederam a publicação da primeira coletânea de poemas de Orides Fontela, o que estabelece certa continuidade reflexiva e um processo dialético. Ao confrontarmos o fazer poético da autora em seus poemas, constataremos que existe uma conexão em continuidade, um mesmo tentar-saber sempre presente e marcado, muitas vezes, por ambivalências: a tensão comum do movimento reflexivo presente nos poemas de Orides põe em xeque a afirmação plena de sua poesia, mas não deixa de querer criar-agir sobre uma realidade por meio de possíveis significâncias – daí seu caráter dialético.

Ao voltarmos os olhos para o conteúdo formal do poema, podemos constatar que a estrofe inicial começa por colocar a nu um sujeito que está cansado de seu ser. Esse mesmo sujeito, já na última estrofe, tem esse mesmo ser amoldado, pois temos que, em sua essência (se é que existe alguma), é indissociável de seu caráter duplicitário (entre fonte e ferida – nascimento e morte). Destarte, temos a descrição desse sujeito durante os versos do poema que caminha nesse paradoxo, revelado por suas posições e pendências. O ser revelado nos versos é errante, absurdo e ciente de seus declínios. Isso se aproxima do que diz Adorno (2003) com relação ao desassossego do sujeito (lírico) consigo. Não é o objeto que o destrona de um estado de suavidades, quiçá, mas a consciência que, em alguma medida, desespera-se ante “o que vem de fora”. A estrutura de sentimento, instaurada no e pelo poema, desponta no eu poético a inquietação frente ao seu tempo, o que o leva à aflição do extremo e à agonia de se perceber em vivacidade em ondas de alienação e reificação.

Dessa forma, o poema se estrutura em focos de problematizações esmiuçadas a cada estrofe. Nas duas primeiras, temos a apresentação de elementos que se atrelam ao

cansaço arbitrário de continuar caminhando, trilhando as fendas da existência apesar de, aparentemente, não haver mais por quê. Também já não há mais palavras para os ensejos e as pulsações do corpo que se vai esmorecendo a cada movimento. No espelho, elemento que orienta o eu lírico à perscrutação de si em si, ora pela necessidade irremediável de atentar-se à própria condição de pulsar, ora pela “contingência”, dá-se o susto da casualidade/autopercepção. Eis a tragicidade de que nos fala Szondi, o embate entre o que é externo ao sujeito e os elementos de singularidade relativos a esse “corpo” pulsante que se quer entender e ultrapassar.

As transposições por que passa a voz lírica se revelam, durante as duas últimas estrofes, em um sonho acabado, desvanecido no instante mesmo em que se deu, mas permaneceu, a despeito do aspecto da temporalidade, nas sendas do ser em forma de impressão indissolúvel. Temos o paradoxo transformado em oxímoro ao encontrar os dois opostos em plena confluência impossível, apesar dos impasses e entraves pensamentais e tangíveis que atravessam esse corpo lírico. Há uma luta por habituar-se à constância de ser e obedecer à “raiz profunda e vera”; vida em si e, ao mesmo tempo, vida além da vida. Daí “Ser fonte e ser ferida”, início e fim, instante dado para a voz poética que flana “inabitada” e “viva”. Perante esse vazio gritante e a consciência da vivacidade, abrem-se as comportas das paixões que agonizam o corpo-lírico-ser.

Estruturado em uma forma que exige um processo silogístico de pensamento que se consuma por meio de uma conclusão máxima, o soneto oridiano é invertido em favor de uma nova maneira de construção. Frente às premissas que deveriam aparecer, temos a instauração de um silêncio que significa, um modo de dizer que, pelo não aparecimento, desperta sentidos. Um exemplo premente está já no primeiro verso. O corte incisivo imprimido pelo ponto final que, qual uma cesura, dividindo o verso, impede que a voz lírica explicito o que (ou quem) o cansa. A segunda oração, iniciada ainda no primeiro verso e encerrada no segundo, também silencia a chaga que cintila e, por naturalidade, deveria multiplicá-la em palavras. Esse silêncio, que apresenta o lapidar da palavra pelo eu lírico, desfaz o que deveria ser premissa e a substitui por uma comunicação que se finge distante do ritmo e da forma.

Contudo, caberia perguntarmos: por que se valer de uma forma fixa e de um modelo já significativo para expressar um fenômeno incompleto, formado por laivos problemáticos criados pelas armadilhas da palavra?

A resposta – provisória por natureza – aponta, também, para um cansaço da forma. Assim como a vida não cintila da mesma forma em distintos sujeitos, o poema não pode cintilar sempre da mesma forma em seus modelos. Lapidar a escrita de Orides desfaz esse modelo fixo não por sua estrutura externa, mas pela controversa construção que o poema apresenta, seguindo o padrão de versos, de sílabas, mas sem rimas, sem uma organização silogística, sem estruturação rítmica comum e sem um fechamento em chave de ouro, o que sugere a necessidade de novos modos de dizer aquilo que a forma não mais comporta. Novamente o silêncio invade a escrita e significa para além daquilo que foi dito. Ao fugir de uma imaginação clássica-romântica que nasce pronta no instante mesmo de sua concepção, Orides Fontela dialoga com a tradição lírica brasileira ao apontar, por meio do caminho formal da linguagem, suas veredas e desvios, as possibilidades e os silêncios. Uma procura no e pelo silêncio para, com esse silêncio, dialogar.

Já em “máscaras”, poema de Renata Pimentel, vemos esse silêncio resgatado em reincidência para, novamente, o eixo da agonia fazer-se presente de forma inexata na voz que cala, na vivacidade mesquinha, no movimento das sombras e no falseamento do pulsar. Há, no poema em questão, uma resposta tácita às proposições de Orides Fontela e que reacendem esse movimento do ser que, cansado, anseia ser fonte de vida nova. Diz o poema:

máscaras

às vezes
falo muito
para dizer
do que calo

tímido roedor
que de assalto
toma
o do viver

e finge
estrela e luz
no teatro
de sombras

no palco:
sem maquiagem
é a si mesmo
em falso
(PIMENTEL, 2015, p. 47)

Voz em estado intranquilo, mas de linhagem suave e quase monástica – fator que reclama, novamente, as possibilidades do silêncio para compor sua estrutura –, o poema de Pimentel carrega, na calma de seus curtos versos, o processo revolucionário de um sujeito em autodecifração, a procura de resolver o estado trágico no qual se encontra, tal como o sujeito lírico dos versos de Orides.

A escolha do vocábulo “máscara” como nome e confluência do que será exposto nos indicia algumas pistas significativas. A máscara é o objeto que apresenta a *persona* – elemento trágico por natureza – e carrega, em sua configuração, o jogo contraditório do ser eu e do ser outro. Esse jogo entre revelar e falsear, apresentar e esconder, pôr a nu e disfarçar implanta o movimento que o poema realizará.

Apresentado em quatro estrofes, cada uma com quatro versos, a organização do poema toma como eixos de orientação esse jogo maior entre silêncio e pulsar, bem como esgueirar-se na penumbra e ilusão de presença – ideias comuns ao conceito de mascaramento. O jogo entre ir e vir, ser e não ser se confirma pelo esquema de quatro versos que se dividem entre os dois pontos e as quatro estrofes que encenam esse processo de modo maior. Para além do esquema estrutural, o poema delata a condição de uma voz lírica que flana nos palcos da vida, tão só coordenada pelas forças da aparência e pela agonia/desespero da ciência desse incitamento presente e diferente, comum e extensivo ao humano. A leitura pormenorizada dos versos, por seu turno, apresenta novas informações que corroboram essa questão do mascaramento e suas nuances em tom lírico.

Na primeira estrofe, a alternância entre advérbios e estruturas verbais estabelece a oposição semântica básica entre o ter de dizer e a desobrigação de tal ação, metonímia de som e silêncio. Ato humano, expressão do pensamento por meio da palavra, desnudar o calar é um desafio corrosivo. O eu poético vê-se no esteio de não poder conter o verbo, mesmo que fale muito para abafar aquilo que não pode ser dito. Não se consegue dizer tanto, portanto é preciso dissimular. Sob o signo do silêncio ameaçador há um risco

que se firma no corpo lírico. Podemos encontrar, nesse momento, pedregulhos d’*Os cumes do desespero*: “Que tudo seja uma demente colisão – estertor colossal, terror e explosão, seguidos de um silêncio eterno e de um esquecimento definitivo” (CIORAN, s/d, p. 50). Mas esses pequenos fragmentos rochosos despencam. Falar até calar é o despencar da palavra que, ao tocar o outro pelo som, cala sentidos, evidencia outros. Há, nesse jogo, um eu lírico que se projeta e, ao mesmo tempo, tenta apagar-se em favor de um mascaramento que esconde o rosto do eu e, muitas vezes, tem a máscara “pegada à cara”, expressão de um ser em constante disfarce.

Já na segunda estrofe, como um “tímido roedor” (verso 5), o eu poético se lança, ainda que em ameaças, no exercício do viver. A máscara, então, é (ex)posta e o ser se expõe às colisões da vida. O fingimento se torna a bússola das ações, fazer-se “estrela e luz/ no teatro de sombras” (versos 10-12) é o pulsar inadiável desse que se quer entre o viver, o roer e o esconder. Há, ainda, um jogo especular expresso pelo oxímoro luz-sombra, ambiguidade que desmascara o recalçamento do ser angustiante formatado em felicidade pelo poderoso processo formatador da metafísica ocidental. Ao revelar a angústia recalçada do ser, deflagrar as camuflagens do social e surpreender o eu sem máscaras, o poema apresenta a emoção, espaço *entre* que equilibra um modelo obscuro (por esconder o ser) e luminoso (pulsão antidestrutiva do eu). A criação – elemento vívido, coração da própria poesia – encena, horizontalmente, esse vetor que se quer vertical e sempre em ascensão (emoção).

Explicitação e desrecalque são modelos trágicos que podem dar sentido a um segmento de reta orientado pela metafísica e que, ao final, parece não levar a nada. Mas, como viver sem tormentos em meio a uma luta que anseia por destruir, junto com a falsidade metafísica, as tantas figuras/silhuetas que se sobressaem? A consciência desse ser uno e múltiplo está desesperada, sabe de si e da condição outra – que também é sua. Ao tentar evadir-se da roda da existência, esse sujeito se torna um ser vacilante, no limiar entre viver a *performance* no palco da vida e/ou aceitar uma vivência sem qualquer porta de saída.

Nessa via fatídica em que estar “sem maquiagem” é estar “em falso”, podemos divisar o trágico, via Kierkegaard, à luz do que diz Peter Szondi (2004). Nessa perspectiva, ele se dá pela contradição entre duas potências em processo de embate: viver em falso ou não viver dentro de sua existência indisfarçável. Para o filósofo da consciência desesperada, a saída dessa atmosfera de impasses não se encontra na realidade empírica, mas sim na “perspectiva do homem”. Se este não encontra um

meio de escape, acaba por se deparar com a possibilidade de elevação da contradição – o que dilata o tom trágico agitado entre as potências.

Na última estrofe, ao contrapor máscara à maquiagem, o poema atesta a impossibilidade de existirmos sem as artimanhas da ilusão: “no palco:/ sem maquiagem/ é a si mesmo/ em falso” (versos 13-16). Quer esteja no palco, quer não esteja, a agonia de ser e de pensar no *como* ser constitui um jogo de instabilidade frente ao mundo. O que sustenta o corpo lírico está em falso, a existência é falsa porque não se alcança seus pontos internos e germinais, portanto criam-se meios para dizer das ponderações tão somente.

Isso se estende à estrutura de sentimento, no papel que a arte desempenha em descortinar as sutilezas do existente. Não se trata de um desvelar puro/essencial, que leva a consciência à calma eterna, antes uma tentativa de apaziguamento da percepção humana sobre o mundo e sobre o ser por um átimo de tempo, num dado espaço, até que esse desvelar alcance sua exaustão e necessitemos de outro desvelamento.

SILENCIAMENTO E PALAVRAS (IN-CONCLUSÕES)

Os poemas analisados emprestam seus espaços à reflexão sobre a vontade de regressar à palavra contida e à sutil distração sobre as possibilidades de se entender a vida e seu projeto agônico, construído por estruturas trágicas. Vemos nos versos cotejados experiências limítrofes por que passam os corpos poéticos. Encontramos em Maurice Blanchot (2007), quando este reflete acerca da obra de Bataille, a seguinte ponderação: “a experiência-limite (‘a experiência interior’) é a resposta que encontra o homem quando decidiu se pôr radicalmente em questão” (BLANCHOT, 2007, p. 185).

Por tais reflexões, pensamos de que forma, nas poetisas apreciadas, o trágico se torna elemento basal de sustentação da existência em desespero e da estrutura de sentimento, a qual corresponde ao fazer artístico a fim de responder aos impasses de um dado tempo, de uma determinada geração. Lidos em sua condição de enfrentadores da morte, os poemas, tanto os de Orides Fontela quanto os de Renata Pimentel, emprestam seu espaço corporal para trazer à baila um fazer que reflete sobre o entendimento da vida e de seu projeto agônico construído por estruturas trágicas – a experiência-limite de que fala Blanchot. Sua necessidade de existência se dá para enfrentar essa multiplicidade de eus que não existem quando estamos diante do espelho e dar vida a novas possíveis vidas. Nas palavras de Blanchot:

Essa morte pulsante (estendida ao todo humano) que é o coração pulsante de cada um de nós, deve tornar-se a própria vida, o coração certo da vida, para que a morte se siga, para que a morte se deixe num instante apanhar, identificar, tornar-se a morte de uma identidade que a decidiu e quis [...]. (BLANCHOT, 1987, p. 112)

Há nos poemas de Fontela e de Pimentel justamente essa experiência interior que se dá em resposta por meio da consciência desesperada, de estruturas de sentimentos responsivas à arte e que se dão a ver manifestadas sob o signo do trágico. Os percursos encenados apresentam um ininterrupto processo que, em suas sucessivas possibilidades, permite ao leitor enfrentar a vida real e suas consequências não como intenção, mas especificamente como produto de uma consciência em abismo, no curso para o bom relacionamento com a finitude e a morte.

ONTOLOGICAL REFRACTIONS IN ORIDES FONTELA E RENATA PIMENTEL

ABSTRACT

This study aims to analyze poems by Orides Fontela and Renata Pimentel. The analyzes are guided by the concepts “Structure of feeling”, coined by Raymond Williams (2002), and “Desperate conscience”, in the assumptions of Søren Kierkegaard (2010) that are circumscribed within the universe of the tragic, also present in the analytical development of poems. These theoretical and critical precepts were activated with the aim of scrutinizing how the ontological and social aspects are refracted in the verses of the two poets.

KEYWORDS: Feeling structure. Refractions. Human despair. Orides Fontela. Renata Pimentel.

REFRACCIONES ONTOLÓGICAS EN ORIDES FONTELA E RENATA PIMENTEL

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo analizar poemas de Orides Fontela y Renata Pimentel. Los análisis se guían por los conceptos “Estructura del sentimiento”, acuñado por Raymond

Williams (2002), y “Conciencia desesperada”, en los supuestos de Søren Kierkegaard (2010) que se circunscriben dentro del universo de lo trágico, también presente en el desarrollo analítico de los poemas. Los preceptos teóricos y críticos se activaron con el objetivo de asomarnos como si refractáramos los aspectos ontológicos y sociales en los versos de los dos poetas para acercarlos y/o alejarlos. Otras perspectivas críticas y teóricas se activan, cuando es necesario, debido a la solicitud del análisis de los poemas.

PALABRAS CLAVE: Desesperación humana; Estructura del sentimiento; Fontela Orides; Refracciones; Renata Pimentel.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita: a experiência limite*. 2 ed. Trad. João Moura Júnior. São Paulo: Escuta, 2007.

BLANCHOT, Maurice. *A poética do espaço*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

ARISTÓTELES. *Poética*. 2 ed. Trad. Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

CIORAN, Emil. *Nos cumes do desespero*. Disponível em: <l1nq.com/KSgqg>. Acesso em 25 de jul. 2022.

COSTA, Alexandre Rodrigues da. *A construção do silêncio: um estudo da obra poética de Orides Fontela*. 2003. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003.

FONTELA, Orides. *Poesia completa*. São Paulo: Hedra, 2015.

KIERKEGAARD, Søren. *O desespero humano: doença até a morte*. Trad. Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Trad. Jacó Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza, Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 1971.

MOORE, George. *Evelyn Innes*. London: Fisher and Unwin, 2004.

PIMENTEL, Renata. *Da arte de untar besouros*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2015.

SOUZA, Ayanne Larissa Almeida de. *Tragicidade dialética na poética de Antero de Quental*. Tese. (Doutorado em Literatura e Interculturalidade). Universidade Estadual da Paraíba. Campina Grande (PB), 2020, 261 p.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Sússeking. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

WILLIAM, Raymond. *Tragédia moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: CosacNaify, 2002.

Submetido em 30 de setembro de 2022

Aprovado em 14 de fevereiro de 2023

Publicado em 28 de janeiro de 2024
