

NATUREZA, CORPO, FILOSOFIA E MORTE: Afinidades Eletivas

NATURE, COMPLEXION, PHILOSOPHY AND DEATH: Elective Affinities

Eduardo de Lima Beserra

Mestre em Estudos Literários pelo PPG em Letras da UFAL
eduardolimasr@gmail.com

Maria do Socorro Pereira de Almeida

Doutora em Literatura e Estudos Culturais e Professora Adjunta II da UFRPE
socorroalmeidalettras@gmail.com

RESUMO

O trabalho analisa poemas presentes em obras de Orides Fontela e Renata Pimentel. O objetivo central está em verificarmos como determinados signos, a saber, natureza, filosofia, corpo e morte se manifestam nos versos de Fontela e de Pimentel. Os textos foram destacados, respectivamente, das obras *Transposição* (1967 [2015]) e *Denso e leve como o voo das árvores* (2015). A leitura dos versos aqui prezados é realizada a partir da materialidade linguística e do discurso poético. Neste sondamos como se dão os tons filosóficos, naturais e corpóreos e de decesso; naquela, levamos em consideração as particularidades da matéria verbal. Os corpos líricos abrigados nos poemas tomam, em especial, o filosófico e o natural, bem como a casualidade e as efemeridades como bússolas de orientação nos esteios do dizer poético. Elencamos como arcabouço teórico estudos de Audre Lorde, (1989), Octavio Paz (1994), María Zambrano (2000), Luiz Rufino (2019), Mikhail Bakhtin (2020), entre outros teóricos e críticos da literatura e filosofia conforme os poemas em perscrutação solicitem.

Palavras-chave: Corpo. Filosofia. Natureza. Orides Fontela. Renata Pimentel.

ABSTRACT

The work analyzes poems present in works by Orides Fontela and Renata Pimentel. The central objective is to verify how certain signs, namely, nature, philosophy, body and death are manifested in the verses of Fontela and Pimentel. The texts were highlighted, respectively, from the works *Transposição* (1967 [2015]) and *Denso e leve como o voo das árvores* (2015). The reading of the verses valued here is carried out based on linguistic materiality and poetic discourse. In this we probe how the philosophical, natural and corporeal tones and decease are given; in the former we took into account the particularities of verbal matter. The lyrical bodies housed in the poems take, in particular, the philosophical and the natural, as well as chance and ephemerality as a compass of orientation in the mainstays of life. We list as a theoretical framework studies by Audre Lorde, (1989), Octavio Paz (1994), María Zambrano (2000), Luiz Rufino (2019), Mikhail Bakhtin (2020), among other theorists and critics of literature and philosophy according to the poems in scrutiny request.

Keywords: Body. Philosophy. Nature.; Orides Fontela. Renata Pimentel

Nas poéticas de Orides Fontela e Renata Pimentel, deparamo-nos com signos comuns às obras das duas poetisas. Os elementos naturais, os animais, a sacralização da matéria e do que a transcende são alguns deles. Tomando o ser na ontologia do devir, em Fontela o tom filosofante e a presença da natureza se firmam como constantes do seu fazer poético, são a lente através da qual se veem as miudezas do cosmos; na poesia de Pimentel, esses mesmos elementos são flagrados, obedecendo às potências do corpo caminhante e à ancestralidade.

Em face de estruturas pensamentais e de sentimento, nas poéticas apreciadas neste espaço, apreendemos particularidades do humano no incessante *vir-a-ser*, que avança na interação com a natureza, a filosofia, o corpo e a morte. Reconhecemos a manifestação *in natura* da linguagem nos seres e no modo como são responsivos entre si em engendramentos comunicativos que vão do radicalismo de pensamentos à brandura da flora germinando em solo improvável.

Não desejamos exaurir as complexidades da concepção de *filosofia*, bem como da de *natureza* e demais signos inerentes ao estudo. O espaço para tanto é exequível e, provavelmente, não satisfaríamos o leitor com uma ou outra citação seguida de ponderações breves. Deixemos, então, os poemas falarem por si mesmos com a voz filosofante da suavidade e da confluência de saberes.

Começemos nossa deambulação poética por “Tempo”, de Orides Fontela:

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, 2015 [1967], p. 30).

Benedito Nunes (2013) faz diferenciação entre o tempo real e o tempo imaginário a partir da classificação tradicional da temporalidade (física e psicológica): “Direta ou indiretamente, a experiência individual, externa e interna, [e] a experiência social ou cultural, interfere[m] na concepção do tempo” (NUNES, 2013, p. 18).

O tempo físico apresenta relação de motivo e consequência, exprime o movimento exterior das coisas, pode ser medido, evidenciando processos de modificações (perceptíveis) e tem caráter pragmático: “A objetividade do tempo físico, portanto, apoia-se no princípio de causalidade, [...] na conexão entre causa e efeito, como forma de sucessão regular dos eventos naturais” (NUNES, 2013, p. 19).

Importa evidenciar a irreversibilidade do tempo objetivo (real) cujo processo tem direcionamento e está associado ao tempo livre, este estritamente relativo às experiências humanas: “Mas a sua direção, que lhe empresta o atributo da finitude, segue, de momento a momento, entre passado e futuro, a linha fugidia dos instantes vividos, encurtada à proporção que a vida se alonga, aproximando-nos da morte” (NUNES, 2013, p. 20).

O poema “Tempo” está organizado em seis estrofes cujos versos não obedecem a regularidades métricas. O texto se desdobra em função da noção de fluxo, aspecto da temporalidade que dá percepção de mudanças. Mas o que separa uma coisa da outra? Talvez esse escorrer temporal seja mais próximo da nossa sensibilidade para dialogar com o impalpável. “Há signos que nos obrigam a pensar no tempo perdido, isto é, na passagem do tempo, na anulação do que passou e na alteração dos seres” (DELEUZE, 2003, p. 16).

É sobre tal processo de alteração da pulsação que o poema se vai delineando. Na primeira estrofe, a celeridade do fluxo oblitera a constituição de memórias: “O fluxo obriga/ qualquer flor/ a abrigar-se em si mesma/ sem memória” (v. 1-4). Nesse desvanecimento temporal, o eu lírico é ceifada da relação por meio da qual a experiência se estabelece. Sem o outro, a voz poética não alcança a possibilidade de esquadrinhamento da realidade que a atravessa.

Enquanto elemento natural, a flor é a ponte que liga o eu aos terrenos abstratos do tempo, é a imagem responsável por suscitar o transcender e dilatar os traços de conexão entre a poesia de Fontela e a de Pimentel.

Na segunda estrofe, o fluxo deixa patente o seu existir: ele é “onda ser” (v. 5), vaivém arrastando em suas cristas o que não se repete. A correnteza de tempo “impede qualquer flor/ de reinventar-se em/ flor repetida” (v. 6-8). A não estagnação temporal denuncia-se pelo *enjambement* entre a preposição “em” e o sintagma “flor repetida” (v. 7-8), tencionando os versos. Tal tensão também ocorre por meio dos vocábulos imperativos: “obriga”, “impede”, “destrona” e “repele”.

Em seguida, a voz lírica constitui o simulacro da efemeridade. Aqui há alusão ao estado de morte simulado pelo sono noturno: “O fluxo destrona/ qualquer flor/ de seu agora vivo/ e a torna em sono” (v. 9-12). A realidade entra em suspensão e o eu poético, em condição comum a todo humano ser: “[esquece] insensivelmente a coisa que olhamos. Esquecê-la pensando nela, por uma transformação natural, contínua, invisível, em plena luz, imóvel, local, imperceptível... como àquele que, ao comprimir, escapa um pedaço de gelo” (VALÉRY, 1999, p. 92).

No entanto, na quarta estrofe, a voz poética toma a condição cíclica do cosmos para forjar a subversão da imagem flor em relação ao fluxo temporal. Assim, “O universofluxo/ repele/ entre as flores estes/ cantosfloresvidas” (v. 13-16). Há que se considerar que o universo também é contínuo, mormente cíclico.

Pela ciclicidade inerente ao que está na natureza, por um instante mínimo, a flor destrona a força do fluxo, como se o momento de nascedouro desse ao corpo lírico novas formas de tatear as tramas do tempo. Não é mais o esvaír temporal que coordena a imagem flor, pois “a palavra/ cantoflorvivência/ renascendo perpétua/ *obriga o fluxo*” (v. 17-20, grifo nosso). E o fluxo, curvando-se à perenidade, “cavalga [...] num milagre/ de vida” (v. 21-22). Encontramos no poema, à luz disso, o poder da palavra nas manobras temporais. Ao também analisar o poema “Tempo”, diz Fernando Serafim (2018):

Constatemos que, nesse ciclo em que se retira a vida pelas mãos de um universo eterno, a força motriz que impulsiona e “obriga” a perenidade das coisas existentes é o “cantoflorvivência” que a palavra encarna. Mais do que isso: a palavra “cavalga o fluxo”, proporciona a variedade e a existência do fluir. Fluxo e tempo são verdades apenas na medida em que se submetem à palavra (SERAFIM, 2018, p. 161).

Quando se reporta à obra *Transposição* (1967), na qual “Tempo” se encontra, Alcides Villaça, no ensaio *Símbolo e acontecimento na poesia de Orides* (2015), afirma: “a poesia consiste sobretudo em compor, na ordem das palavras, uma percepção que jamais se guardaria fora do símbolo poético”; além disso, “é a tradução simbólica convicta que preside a sensação de se estar ‘a um passo’ de tudo o que é essencial. Impondo-se alguns símbolos essenciais [...] instala-se a poeta no universo deles, e com eles articula a expressão de si mesma” (VILLAÇA, 2015, p. 299). Dessa forma, Orides Fontela, em contato com o universo imagético-simbólico, faz de si uma contingência naquilo esmaecido na/pela realidade. O que também se deixa ver pela epígrafe do livro *Transposição* (1967): “A um passo de meu próprio espírito/ A um passo impossível de Deus./ Atenta ao real: aqui./ Aqui aconteço”.

Em “entretela de farpas”, de Renata Pimentel, entrevemos a agitação do ser nos veios da ancestralidade. Além da presença da temporalidade, há a imagem do caminho de suavidade percorrido pelo eu poético.

Entretela de farpas¹

trançado intrincado
harmonia de furos sutis
nada dói quando
somente se
e sempre

do avesso de riso
do avesso de fácil
do avesso das superfícies

fundo lúgubre
de dentes cariados
o antigo abraço não
o desfeito leito
a canção que ficou rouca
na almofada de renda

a ladainha de que se foge
e o acalanto de um sim
no mar aberto do não

a cantiga faz sala
vira quarto e colo
ninho de asa rota
uma luz de bico de seio
boca ávida de esteio
estiagem de rio de olho
travessia de gozo

¹ Por predileção da poeta, os títulos dos poemas são grafados com letras minúsculas.

pela fresta menor
o respiro de Pégaso
cura pelas asas
Quíron pela poesia
na longa batalha contra a pedra
pelo espelho e outros minérios
a ave de quatro patas e crina
pisando a cabeça de serpentes
cajueiro em que brotam
jambres e bonsais

no leito refeito
lençóis cor de âmbar
e o fluido de outros desejos
por fim demitidos do medo
(PIMENTEL, 2015, p. 39-40).

Em “entretela de farpas”, deparamos imagens que assinalam os movimentos de desvios do eu poético de contextos desconfortáveis para outros alusivas ao gozo. O título indica tal processo: do que machuca, a voz lírica se direciona para a afabilidade.

O texto é predominantemente imagético, dando aos versos estaticidade. Pela memória, na primeira estrofe, a voz do poema reporta-se ao que mantém a estabilidade das condições nas quais se encontra: “trançado intrincado/ harmonia de furos sutis/ nada dói quando/ somente se/ e sempre” (v. 1-5). Os três últimos versos são indicativos da conformidade do eu lírico ao desassossego e à agonia, desde que essa conjuntura inquietante não ganhe mais potência.

Em direção à segunda estrofe, correspondente ao quadro sensitivo instalado pelos versos que a antecedem, são estabelecidas antíteses: “do avesso do riso/ do avesso de fácil/ do avesso das superfícies” (v. 6-8). Para o riso, há o choro; para o fácil, o difícil; para as superfícies, as profundidades. No jogo antitético, o corpo lírico explicita o que deseja para si: a leveza dos sorrisos, o deambular sem obstáculos e o flunar nas profundezas de si mesmo.

Antevê-se agonia e expectativa retidas no eu poético, que está sucumbido ao dissabor em espaço tumular: “o fundo lúgubre/ de dentes cariados/ o antigo abraço não/ o desfeito leito/ a canção que ficou rouca/ na almofada de renda” (v. 9-14). A partir desses versos, deparamos a presença inopinada da memória, ratificada pelos vocábulos “abraço”, “canção” e “almofada”. Essas palavras associam-se à noção de acolhimento, em que a voz lírica alenta-se quando lembranças afetuosas lhe surgem.

Ao ponderar sobre as sutilidades do espaço íntimo, Gaston Bachelard, em *A poética do espaço* (1993), toma a casa como “um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade” (BACHELARD, 1993, p. 36). Enquanto o ser pulsa, “a casa afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida” (BACHELARD, 1993, p. 26).

Por meio da imagem do ninho, da quarta à quinta estrofe, respectivamente, vislumbram-se os desassossegos associados ao ir e ao ficar da voz lírica. A dubiedade não é uma fatalidade, mas cuidado sedimentado. No mundo prenhe de possibilidades, os percalços emergem de súbito, e a negativa é certa para todos os clamores: “a ladainha de que se foge/ e o acalanto de um sim/ no mar aberto do não” (v. 15-17).

No ninho, o canto é suave e terno, apesar da moderada obstrução com que vem aos sentidos, e o voo é sitiado pela credulidade: “a cantiga faz sala/ vira quarto e colo/ ninho de asa rota” (v. 18-20). Entretanto, deixar o meio que anula o riso impõe revés e esmorece as viabilidades de mergulhos e voos, que é urgente. A busca pelo entusiasmo instaura-se: “uma luz de bico de seio/ boca ávida de esteio/ estiagem de rio de olho/ travessia de gozo” (v. 21-24). Em tais versos, ante a procura imediata, surge a razão poética em tonalidades filosóficas. Em outros termos, conforme María Zambrano (2000):

E ao perguntarmos a nós próprios por [uma] condição da filosofia, manifesta-se-nos mais claramente no que nos oferece e no que nos exige: admiração, pasmo perante o imediato para nos arrancar violentamente daí e nos lançar para alguma coisa, rumo a alguma coisa que se tem que buscar e perseguir e que não nos oferece a sua presença (ZAMBRANO, 2000, p. 63-64).

Caminhar em direção ao ainda inominado, mas certo das ternuras desejadas pelo eu poético se traduz pela reflexão de Zambrano. Se optarmos por palavras outras, a filósofa está a dizer: entrega-te aos rumos dos ventos, deixa-te levar em harmonias secretas, apenas sentidas pelos teus pés e pelas pancadas do teu coração, caminha em direção ao desejo, antes que sejas devorada pela vontade paralisante.

Em relação aos aspectos eróticos que se dão a ver entre os versos 21-24, Audre Lorde, no ensaio *Usos do erótico: o erótico como poder* (1984), procura mostrar o modo como esse catalisador de gozos assenta-se na existência feminina. “O erótico [acontece] de várias maneiras, e a primeira é fornecendo o poder que vem de compartilhar intensamente qualquer busca com outra pessoa” (LORDE, 1984, p. 3), além disso, “a partilha do prazer, seja ele físico, emocional,

psíquico ou intelectual, forma entre as compartilhantes uma ponte que pode ser a base para entender muito do que não é compartilhado entre elas” (LORDE, 1984, p. 3-4). Daí se dá a entrega da voz lírica, sem receio esmagador, ao que antes se fizera temido.

Nesta dobra, é possível estabelecer um diálogo com o pensamento de Octavio Paz (1994) quando da aproximação feita pelo crítico e poeta mexicano entre *poesia* e *erotismo*. De acordo com Paz, há muitas semelhanças entre os dois âmbitos etéreos do ser. A poesia, por meio das imagens que projeta, torna-se tocável, passível de ser vista e ouvida, pois está em forte elo com os sentidos. As sensibilidades, “sem perder seus poderes, convertem-se em servidores da imaginação e nos fazem ouvir o inaudível e ver o imperceptível” (PAZ, 1994, p. 11). Semelhante a isso é o ato sexual que, no momento mais intenso e estreito de um contato entre dois corpos pulsantes, eles dissipam-se em cascatas de sensações.

A linguagem poética, de acordo com Paz (1994), carrega a capacidade de dar nome ao instável. E o erotismo é algo próximo ao *rito*, portanto representação e sexualidade em metamorfose. Ele também é contrário a um princípio da união sexual, a *reprodução*. “A relação erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal” (PAZ, 1994, p. 12). “[A] poesia erotiza a linguagem e o mundo porque ela própria, em seu modo de operação, já é erotismo” (PAZ, 1994, p. 12).

Em virtude disso, vemos na última estrofe do poema de Pimentel:

no leito refeito
lençóis cor de âmbar
e o fluido de outros desejos
por fim demitidos do medo

Nos versos, a poesia está exercendo seu papel de projetar imagens a partir da fugacidade e do evanescente. E o erotismo se consolida neles desviando-se da pueril sexualidade. Mas ambos sempre obedecendo aos sentidos, lugar do sonho, da imaginação, da expressão dos desejos. A poesia e o erótico se harmonizam como possibilidade do fazer poético.

Quando se pensa o erótico como invólucro, morada, a casa é “algo fechado [que] deve guardar as lembranças, conservando seus valores de imagens” (BACHELARD, 1993, p. 25). A ambientação (espaço) apreendida pela imaginação do sujeito “também é um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parciaisidades da imaginação” [...] bem como

“concentra o ser nos limites que protegem” (BACHELARD, 1993, p. 19). Portanto, a casa “abriga o devaneio [...] protege o sonhador [...]”, e constitui-se como “uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem” (BACHELARD, 1993, p. 26).

As duas últimas estrofes evocam experiências vivenciadas pelo corpo lírico a partir do rompimento com o ninho. As imagens, especialmente na penúltima estrofe, são ilustradas com figuras e situações vistas no mito grego, em processo evidentemente dialógico (BAKHTIN, 2020) com a tradição helênica:

pela fresta menor
o respiro de Pégaso
cura pelas asas
Quíron pela poesia
na longa batalha contra a pedra
pelo espelho e outros minérios
a ave de quatro patas e crina
pisando a cabeça de serpentes
cajueiro em que brotam
jambres e bonsais (versos 25-34)

A presença de elementos míticos gregos está associada, no poema, à superação de ultrapassagem de embargos e às glórias conquistadas no desbravar do eu poético: “pela fresta menor/ o respiro de Pégaso/ [que] cura pelas asas” (v. 25-27) alude à chegada de auxílios/ajudas. Quíron, discípulo e “filho de adoção” de Apolo, por meio do que aprende com o deus, faz-se como modelo de ponderação, assim como Perseu que “na longa batalha contra a pedra/ pelo espelho e outros minérios” (v. 29-30) decapita Medusa. Por sua vez, “a ave de quatro patas e crina/ pisando a cabeça da serpente” (v. 31-32) carrega a dualidade que representa a condição humana: hibridismo de sensações revoltas e talhadas.

Entretanto, há “o cajueiro em que brotam/ jambres e bonsais” (v. 33-34) – depois do voo ático, pousamos no terreno do cajueiro, árvore nativa do nordeste brasileiro. Deste cajueiro “denso e leve” brotam frutos insuspeitados que rompem com a tradição lírica suscitada pelas menções a Quíron e à “longa batalha” da *Iliada* homérica. Tal ruptura não destrói, mas atualiza, em procedimento responsivo: avança, com bonsais orientais e cajus latino-americanos, em direção a uma fresta maior da lírica pós-colonizações (romana, portuguesa, europeia...).

Tem-se, assim, a travessia consolidada “no leito refeito/ [nos] lençóis cor de âmbar/ e [no] fluido de outros desejos/ por fim demitidos do medo” (versos 35-38). Há no íntimo do eu

poético um sentido de liberdade, pois o temor se esmoreceu. Na condição em que se encontra o corpo de poesias, se “todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa (BACHELARD, 1993, p. 25) e se esta “é corpo e é alma”, a imagem da casa se torna “a topografia [...] do ser íntimo” (BACHELARD, 1993, p. 14). Dessa maneira, ao considerarmos a alma uma morada, “aprendemos a morar em nós mesmos” (BACHELARD, 1993, p. 20).

Em “Meada”, de Fontela, também vemos como se atestam tais processos metamórficos:

MEADA

Uma trança desfaz-se:
calmamente as mãos
soltam os fios
inutilizam
o amorosamente tramado.

Uma trança desfaz-se:
as mãos buscam o fundo
da rede inesgotável
anulando a trama
e a forma.

Uma trança desfaz-se:
as mãos buscam o fim
do tempo e o início
de si mesmas, antes
da trama criada.
As mãos
destroem, procurando-se
antes da trança e da memória
(FONTELA, 2015 [1967], p. 34).

“Meada” é um conjunto de fibras entrelaçadas – é uma trama. No poema, a trama está na imagem da trança em desfazimento. Na primeira estrofe, tal imagem, concebida com afetos maviosos, o que dá a ver pelo tom da voz lírica, é desfeita pela calma das mãos: “Uma trança desfaz-se:/ calmamente as mãos/ soltam os fios/ inutilizam/ o amorosamente tramado” (v. 1-5). Apesar de ser processo de desfazimento terno, o ente tramado perde sua utilidade, quiçá, a impressão de beleza e a representação de organização.

A relação direta entre as ações das mãos e a anulação da trança é o laivo imagético do poema. Todas as estrofes, com exceção da última (porque alude ao fim), são abertas pela mesma sentença: “Uma trança desfaz-se”. Na segunda estrofe, portanto, as nuances e as intenções da desconstrução começam a ser projetadas: “as mãos buscam o fundo/ da rede inesgotável/ anulando a trama/ e a forma” (v. 7-10). Nesse sentido, fios, modo e composição passam a ser

as “peças” de atenção maior do eu lírico, uma vez que é por meio desse quadro que se aponta o que está por trás do desfazer da trama: o desvelar de segredos.

Já na terceira estrofe, temos que “as mãos buscam o fim/ do tempo e o início/ de si mesmas, antes/ da trama criada” (v. 12-15). As mãos às quais o eu poético se refere se perdem no emaranhado da metamorfose. Desfazendo a meada, o tatear se perde por entre os fios que compuseram a trama, e as marcas do tempo desaparecem: não há mais a nitidez do começo, do meio e do fim. As mãos, que antes agiam com ternura e prudência, agora “destroem, procurando-se/ antes da trança e da memória” (v. 17-18).

Em “Meada”, Orides Fontela se serve da imagem trança para apontar o impacto sofrido pelo ser ante o encontro com novas realidades, apontando modificações. Assinala-se, então, o “enigma” que, de acordo com Afonso Menezes, na obra *O ser e o silêncio: a trajetória poética do ser na obra de Orides Fontela* (2020), manifesta-se perante o ensejo de a poeta apreender a essência do que está no mundo “sem a necessidade da autocentralização do sujeito” (MENEZES, 2020, p. 34).

Isso se associa ao aspecto fenomenológico que a poesia oridiana apresenta – há na poética de Fontela detectável ânimo em assimilar o âmago das coisas. A ela interessam tão só as coisas-do-mundo, em especial o humano. A linguagem condensada merece destaque, pois, quanto mais se diz das coisas e do humano ser, menos se alcançam fragmentos do real.

O que a ancestralidade (marcas do tempo) a nós pode comunicar (farpas do real)? Vejamos o poema de Renata Pimentel:

genealogias

ver a curva e o acento notável:
não se escapa da decrepitude
que traz aparente temperança
serena teimosia surda
na semente de onde vim
em metade de mim

ver pender a cabeça do vencido
pelos desejos presos
não exercidos
pelo descuido e deszelo
de si em si mesmo
de si no clã

ver o inaudível pelo alquebrar

da verdade antes imposta
com tanta firmeza
agora claudicando à sombra
no espelho é escombros de poder
ruína de patripotestal reverso

em cuja sabedoria engastava o duro
diamante demente
do amor obscuro

ver novo horizonte
no percurso diverso da semente
que abriga o desvio
e exerce nova corrente
no rio dos laços
nos clãs retalhados
em nova lei de gozos e abraços
(PIMENTEL, 2015, p. 27-28).

“Genealogias” se organiza em cinco estrofes, em cada uma há a presença de um vocábulo que demarca a ação do tempo sobre o corpo que se metamorfoseia e vai findando-se perante a construção urdida pelo eu lírico: “decrepitude”, “vencido”, “alquebrar”, “engastar” – entre outros que gravitam em torno do processo de laceração da compleição e, em extensão, da mente. A voz do poema instaura nos versos sua ida na contramão de um fluxo de vida/ existência predeterminada que, em si mesma, abriga a potência de desfazer-se.

Na estrofe que abre o poema, os aspectos do envelhecimento do corpo, por se tornarem objeto de contemplação do eu poético, passam a ser tocados com o olhar. Como em linha temporal, o olhar discorre sobre as fases físicas do pulsar. Pelo enrugamento da pele, o eu lírico pode “ver a curva e o acento notável” (v. 1), em que se assevera: “não se escapa da decrepitude” (v. 2), mas, mesmo num estado em que tudo parece findar-se, há “[...] aparente temperança (v. 3) e a “serena teimosia surda” (verso 4). Comedimento e ternura fazem morada no mesmo corpo do qual o eu poético brotou, a mãe ou o pai; a avó ou o avô, uma fonte de ancestralidade: “semente de onde vim/ em metade de mim” (v. 5-6) a traçar “genealogias”.

Nos versos da segunda estrofe, elucidam-se os signos que potencializam o agir das forças temporais sobre o ser ancestral. No já, a voz lírica entrevê a imagem do ser ancestral em débil condição e preso a desejos não vividos e agora impossíveis de serem gozados, assim vê “pender a cabeça do vencido/ pelos desejos presos/ não exercidos” (v. 7-9). Tal ser se deixou vencer pelas ameaças do tempo. A vida lhe trouxe encargos para com o outro. Esqueceu-se do seu vigorar como se houvesse o eterno e o depois fosse a infinitude do agora. Deixou-se, nesse sentido, resvalar “[no] descuido e deszele/ de si em si mesmo/ de si no clã” (v. 10-12).

Desses versos se desprendem forças pensamentais sobre a morte e o sentido de estar vivo. No prefácio ao ensaio *A morte como instante de vida* (2018), de Scarlett Marton, o professor de filosofia Jelson Oliveira, enuncia:

Qualquer pessoa que pretenda pensar sobre o sentido da vida precisa enfrentar a questão da finitude humana. Isso porque, ao contrário do que parece, pensar a respeito da morte não conduz simplesmente ao desespero, mas à verdade mais essencial de nossa experiência no mundo: que estamos submetidos à temporalidade, ou seja, que somos finitos e, sobretudo, que diante da possibilidade do fim, resta viver com intensidade a vida que nos cabe, aqui e agora (OLIVEIRA, s/p, 2018).

Caminhamos todos para o desaparecimento. Quando repousamos no mundo, passamos a viver exercendo nosso lado heroico para nos mantermos firmes nos âmbitos da vida. Contudo, firmezas e certezas se desvanecem – verdades claudicantes da terceira estrofe – na medida em que o coração começa a refrear suas batidas. Na estrofe referida atesta-se a finitude de uma/um representante da linhagem ancestral em matéria e exercícios “plenos” de poder. Por meio da sinestesia, o eu lírico vê “o inaudível pelo alquebrar/ da verdade antes imposta/ com tanta firmeza” (v. 13-15). A fraqueza tomba o ser, fazendo-o arrastar-se na opacidade dos espaços, rememorando, nos planos de reflexo de si, o esplendor de autoridade outra caída em seu regaço em tempos mortos: “agora claudicando à sombra/ no espelho é escombros de poder/ ruína de patripotestal reverso” (v. 14-16).

O senso de autoridade não destrona a sutileza do amor que, no contexto do poema, delinea-se como sentimento fraterno e prenhe de levezas. É nele e a partir dele que a sabedoria ganha dimensões suaves para ser exercida. À tona vem também a temperança, a capacidade de reflexão que manobra as acontecimentos com serenidade. Mas esse saber está fissurado, o tempo também agiu sobre ele, tornando “diamante demente/ do amor obscuro” (v. 17-18).

Na última estrofe, o eu poético encerra o desvelo pelo ser ancestral voltando-se para si mesmo. Ele se situa no que é subversivo, adverso a uma ordem determinada como natural, necessária e incontornável. Não que o corpo lírico esteja desviado das ameaças que o tempo confere ao humano: a decrepitude, o impedimento de gozos, a fragilidade do corpo, a sabedoria e a sagacidade unidas a lapsos de esquecimentos... Tal corpo, no contexto, vislumbra “novo horizonte/ no percurso diverso da semente” (v. 22-23).

Sob o signo de Ifá, sistema poética que abriga as narrativas explicativas sobre o mundo e as existências, interações e modificações, o corpo poético se deixa orientar por um trajeto bifurcado (o que faz jus à condição de ser e de estar no caldeirão existencial), não por veredas

que possam assinalar definições estanques. Como princípio, de acordo com Luiz Simas e Luiz Rufino, em *Flecha no tempo* (2019), o Ifá, muito comum nos cultos reservados a Orunmilá, determina-se a partir da concepção de caminho. No dizer de Simas e Rufino, “caminho está implicado à noção de possibilidade, imprevisibilidade e inacabamento. É rigorosamente o inverso de ‘estrada’, que pressupõe a rota previamente traçada, com ponto de partida e chegada, sem atalhos” (SIMAS; RUFINO, 2019, p. 38).

Quando nos reportamos aos versos de “genealogias”, uma oposição elementar se estabelece: ser ancestral *vs.* ser poético. Este, referente à voz lírica, obedece a caminhos que garantem apenas incertezas e inacabamentos; aquele, alusivo à figura anterior em linha de ancestralidade, é o simulacro de estrada que, como o poema nos permite perceber, não acolheu desvios para viver outras faces da vida. E mediante as narrativas poéticas de Orunmilá, a voz poética pratica o bem viver, o exercício da existência como possibilidade.

O desenvolvimento dessa existência plena (iwápele) pode ser aproximado da noção de *caminho da suavidade*, ou seja, não há uma única forma de ser, o caminho potente para cada um é aquele que faz com que a vida seja um estado de imanência e fazer responsável com as outras existências e caminhos (SIMAS; RUFINO, 2019, p. 38).

Nessa direção, o eu lírico de “genealogias” é semente entre o sim e o não da perpetuação de laços/vínculos esboçados. Ele está disperso nos ventos, no gozo das levezas, até repousar no desaparecimento. E o “desvio” (v. 24), catalisador dos desvios, determina-se em virtude do ensejo de desenhar seus passos no “caminho de suavidade”, manifestando a multiplicidade do ser deslocado do que “vê, vê e vê” (estrofes 1-3). Assim, outros elos “no rio dos laços/ nos clãs retalhados/ em nova lei de gozos e abraços” (v. 26-28) serão concebidos.

Os corpos poéticos deambulam pelas malhas do tempo debruçando-se sobre as imagens de ciclicidade e desvanecimento do tempo. Com Orides Fontela, vemos a regularidade temporal por meio da imagem que se renova, apesar de nunca se repetir; no poema de Renata Pimentel, o tempo é estagnante por deter-se às sutilezas do corpo e a ordens e coerências às quais a voz lírica se manifesta contrária.

Desse modo, os pontos de contato entre os poemas aqui analisados são mais intensos e estreitos do que se pode supor. Embora uma poética se mostre majoritariamente abstrata ou filosofante, a outra não se consolida totalmente contrária a tais características, pois ambas se distendem sobre elementos escorregadios e indizíveis e não que essas sejam as condições primeiras e últimas da noção de filosofia.

Em face dos trânsitos ocorridos nas instâncias da vida, ao falar das particularidades do que se oferece aos seus olhos, o ser poetante, por meio do ver atento e do que a linguagem permite, singulariza seres, objetos, paisagens e a própria língua – matéria de seu trabalho artístico. Em alguma medida, refletir e dizer qualquer coisa sobre um dado elemento implica sempre processos metamórficos, porque o movimentamos nas linguagens e nos pensamentos, destituindo-os dos seus lugares categóricos.

Os poemas selecionados para esta empreitada poética nos conferem a possibilidade de vislumbrar as sutilezas inerentes ao ser em fluxo incessante, seja em meio às metamorfoses irrefreáveis da vida, seja pela via da busca, da procura por estados existenciais brandos e atualizadores da potência do viver. A filosofia se mostra possibilidade de confluência essencial em relação dialética – o humano entra em conflito (não danoso) com o que é exterior a ele, a natureza; esta, em suas particularidades, é lugar de potência para os corpos poéticos presentes nos versos deslindados, é a força natural que move entes nas sendas do pulsar, é a harmonia temporal, é a casa sacralizada e profanada na qual residem as vozes líricas oridianas e pimentianas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 6. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2020.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. 2. ed. Trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

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

LORDE, Audre. **Usos do erótico: o erótico como poder** (1984). Disponível em <file:///C:/Users/Visa/Downloads/uso%20do%20erotico%20como%20poder%20audre%20lord%20e.pdf>. Acesso em 12 out. 2022.

MARTON, Scarlett Zerbetto. **A morte como instante de vida**. Curitiba: PUCPRESS, 2018.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

PAZ, Octavio. **A dupla chama: amor e erotismo**. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PIMENTEL, Renata. **Denso e leve como o voo das árvores**. Rio de Janeiro: Confraria do vento, 2015.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SERAFIM, Fernando Mendonça. As rosas: fluxo, ciclo e dualidade em Orides Fontela. **Em Tese**, Belo Horizonte, v. 24, n. 3, p. 161-176, set./dez. 2018.

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. **Flecha no tempo**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VILLAÇA, Alcides. Símbolo e acontecimento na poesia de Orides. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 29, n. 85, p. 295-311, nov./dez. 2015.

ZAMBRANO, María. **A metáfora do coração e outros escritos**. 2. ed. Trad. José Bento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.