

Kairós – o tempo na poesia de Orides Fontela

Allan Alves*

Universidade de São Paulo

RESUMO

Esse ensaio visa pensar sobre a característica do tempo na poesia de Orides Fontela. Para isto, noto em seus poemas constantes referências semânticas ao conceito do *kairós* em suas dimensões míticas – gregas e cristãs. No entanto, sua poesia não apenas alude ao conceito, mas o reelabora, cria e produz novos significados, na condição de explorar a dimensão que o instante produz de modo interno e externo aos sentidos do texto.

PALAVRAS-CHAVE: Orides Fontela. Tempo. Kairós

ABSTRACT

This essay aims to think about the characteristic of time in the poetry of Orides Fontela. For this, I notice in his poems constant semantic references to the concept of *kairos* in its mythical dimensions – Greek and Christian. However, his poetry not only alludes to the concept, but re-elaborates it, creates and produces new meanings, under the condition of exploring the dimension that the instant produces internally and externally to the meanings of the text.

KEYWORDS: Orides Fontela. Time. Kairos.

Se meu mundo cair
eu que aprenda a levitar.
José Miguel Wisnik, Se meu mundo cair.

Era outubro de 1960, na *Fontinha-aux-Roses*, quando Yves Klein preparou, junto a seus companheiros de judô, a montagem de *Le Saut dans le vide*. Na imagem, o artista se projeta no ar, lançando-se, de braços abertos, com graça e leveza. Ao contrário do trajeto lógico da queda, seu corpo parece levitar no vazio. Ao conceber a fotografia como partícula autônoma de percepção do real, Susan Sontag (2004, p. 18) afirma que essa arte proporciona “uma visão do mundo que nega a inter-relação, a continuidade, mas confere a cada momento o caráter de mistério”. Penso que esse “mistério” – de alguma maneira, um símbolo poético – também seduz o intelecto para o trabalho de pensamento: “toda foto tem múltiplos significados; de fato, ver algo na forma de uma foto é enfrentar um objeto potencial de fascínio” (SONTAG, 2004, p. 18).

*Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada (FFLCH/USP).
E-mail: all.alves@hotmail.com.

Recebido em 01/02/2023
Aprovado em 26/07/2023

Figura 1: Le Saut dans le vide, de Yves Klein (1960).



Pensando na imagem de Klein, percebe-se a composição do movimento, em que todos os elementos se mostram em perfeito equilíbrio diante da possibilidade da queda. No entanto, essa possibilidade parece mais fruto da apreensão do espectador do que elemento expresso na face do artista no instante da fotografia: sem medo, sem angústia. A estruturação dos elementos, ao contrário de fechar-se num sentido único, parece se abrir, num caráter enigmático, à convergência do instante oportuno que se apresenta a ação.

Tal é a experiência do tempo que a poesia de Orides Fontela provoca. Há entusiasmo pelo símbolo no ato de lançar-se ao vazio em busca de um elemento tão fugidioso quanto a compreensão. Debruçando-me sobre tal dimensão em seus poemas, observo a existência de caráter amígdalo das texturas do instante. Em grande parte das análises, é o instante que surge como motor central dessa expressão do tempo. Dentro dessa recorrente representação, a figura mítica de *Kairós* (καῖρός) se impõe como símbolo central. Orides toma o mito grego (em algumas de suas transformações posteriores) como aspecto fundamental no decorrer de sua obra. Como também nota Marilena Chauí (2019, s/p), “em relação ao tempo a referência mais importante é ao kairós”¹.

1. Marilena Chauí (2019, s/p) diz que “[...] é interessante pois tanto nos cursos de Jean-Pierre Vernant [que Orides frequentou na USP], em Walter Benjamin ou em referências que eu fazia ao Eclesiastes em cursos sobre Espinosa havia essa ideia – como na medicina grega – da importância do tempo oportuno, em que reside o primeiro aforismo de Hipócrates”.

Quando perguntada sobre como sua poesia possui um fluxo de imagens (como a luz) que, ao mesmo tempo, também se fixam (como a estrela), Orides responde, assertivamente, sobre a unidade entre o instante e o eterno: “a eternidade é um instante, e acho que todo poeta sabe disso. Tempo e eternidade não são contrários, é uma experiência esquisita” (FONTELA, 2019, p. 67).

Em outras declarações, Fontela afirma – ironicamente ou não – uma presença do conceito de *inspiração* em seu trabalho de escrita: “Pertencço à família dos poetas inspirados, embora eu seja antirromântica e isso esteja também fora de moda, mas não é culpa minha. No fundo, talvez eu seja romântica. É tudo espontâneo, eu vou anotando em cadernos, em livros de outras pessoas, em pontas de papel. Depois, deixo descansar por um longo tempo” (FONTELA, 2019, p. 99). Nesse trecho, a poeta relata também um costume de esboçar poemas e anotações às margens dos livros que costumava ler. Motivada, evidentemente, pelo contato com a obra que esteve em mãos, a prática da leitura era também inspiração à escrita imediata. Poder-se-ia inferir que esse tempo oportuno, que é em si gerador da temporalidade – um instante *poiético*, de trabalho e criação – é também um instante *kairítico*. A poeta, em contato com um sentido que a inspirasse, cria por meio das palavras as suas impressões. Contudo, escapando dessa espinhosa perspectiva idealista do poema como inspiração, e não como trabalho, a possibilidade de sentidos do instante, quando se deixa o próprio poema falar, guia-me a outros campos possíveis. Por exemplo, logo nos primeiros poemas de *Transposição*, emerge o sentido de um instante único como inflexão entre forma e ação – no caso, o salto:

SALTO

I

Momento
despreendido da forma

salto buscando
o além
do momento

II

Desvitalizar a forma
des – fazer
des – membrar

e – além da estrutura –
viver o puro ato
inabitável.
(FONTELA, 2015, p. 35).

Ao empreender o movimento do salto sem o vislumbre da queda, o poema demarca a formulação do momento dissociado da forma. Em casos minoritários, o prefixo “des” pode estabelecer intensificação de sentido, como em “desinfeliz”. Entretanto, os termos “despreendido” e “desvitalizar” parecem trazer o sentido mais comum do vocábulo: de oposição². Nas outras aparições do prefixo, a ocorrência dá-se por meio de travessões. Nesse caso, penso que a leitura pode – considero que a voz e o ritmo também são proporcionadores de sentido – estabelecer uma cisão ainda mais clara. Nessa perspectiva, Donizete Galvão (2010) comenta as leituras bem marcantes de Orides³. Saltar é sair de um ponto e se lançar em direção a algo; nesse caso, o salto torna-se uma condição do desfazer – como um devir que desconstrói, de uma proposição dos “desfazimentos”, como é também presente nos poemas “Penélope”, “Meada” e “Ludismo”.

Ainda assim, esse sentido coaduna uma composição de procura, quase metafísica, caso se tome os diferentes vislumbres de sentido de “puro ato”. Ao buscar o além do momento e o além da estrutura – o advérbio demarca um sentido de espacialização posterior ao objeto –, promove-se uma condição de algo além do tempo comum em que o “puro ato/ inabitável” soa como estado de uma temporalidade distinta. Os únicos substantivos que se repetem no poema são “forma” e “momento”, duas palavras cuja carga filosófica é complexa⁴. Compreendendo-se o salto como uma metáfora de procura, de lançar-se a algo, de se pensar em modo temporal, dada a ação do título, o ato – instante – é dissociado do *continuum*: forma ou não-instante. Isto é, o instante da ação é tido como o único momento que existe – um instante cercado de “dois nadas”, antes ou depois.

Para tanto, é preciso fazer algumas distinções sobre o conceito do kairós para melhor compreendê-lo na obra oridiana. Como aponta o *Greek-English Lexicon* (LIDDELL; SCOTT, 1996)⁵, quanto ao verbete kairós, o sentido frequente do vocábulo é associado ao *tempo exato, crítico, oportuno*. De fato, as diferentes concepções de tempo na Grécia arcaica obedecem a distintas concepções históricas que não são totalmente

2. Ressalto, contudo, uma observação acerca do termo “despreendido” grafado em duas edições das obras de Orides Fontela, tanto sua *Poesia reunida* (2006) pela editora 7Letras e Cosac Naify assim como na versão da editora Hedra (2015). O vocábulo ‘despreendido’ não é dicionarizado (HOUAISS, VOLP-ABL), entretanto, em breve levantamento de textos acadêmicos e veículos que utilizam a norma culta, é possível notar que tal variação do termo ocorre com o mesmo sentido de “desprendido”, que é o que tomo aqui. Convém ressaltar que, o termo em questão também forma, no aspecto do verso, uma redondilha maior.

3. Donizete Galvão, em depoimento sobre Orides Fontela, relata: “como leitor, costumava ler versos como quem lesse um *koan*. Para minha surpresa, não havia nenhuma suavidade na leitura feita pela própria Orides. Ela lia seus poemas de maneira forte, vigorosa, sincopada. Foi uma experiência reveladora vê-la numa grande cadeira da Livraria Duas Cidades tratando sua poesia com voz incisiva e decidida. Causava um estranhamento saber que aquela energia poética vinha de uma mulher tão frágil e com a saúde debilitada” (GALVÃO, 2010, s/p).

4. Segundo Castro (s/d), “[o] conceito de forma é difícil e complexo, a partir sobretudo de Aristóteles. A compreensão dela como algo objetivo e definido é um equívoco. Platão, ao pensar a obra como um corpo vivo, já mostra uma instabilidade da forma (embora não pense, talvez aparentemente, o código)”.

5. “[...] *More freq.* of Time, exact or critical time, season, opportunity” (LIDDELL; SCOTT, 1996, p. 858).

sintetizadas em esquemas definidores. Jean-Pierre Vernant (1990) trata do tempo arcaico a partir da apreciação dos aspectos míticos da memória (*Mnemosyne*), relacionando a situação privilegiada da poesia lírica, dos aedos e das práticas de adivinhação nessa atmosfera de compreensão de um universo cíclico, do tempo oportuno, de sucessão das eras, no qual regia o cosmos.

Barbara Cassin (2014)⁶ argumenta sobre a etimologia e a dupla pronúncia do termo. Segundo a pensadora, *kairós* é proveniente do adjetivo *kairios* (*καίριος*) – encontrado apenas na *Iliáda* – referindo-se à falha em uma placa de armadura, no peitoral, dobradiça ou encaixe. O *kairós*, então, se derivaria de uma fenda aberta em alguma unidade. Já *Kairos* (*καῖρος*) pertence ao vocabulário da tecelagem e refere-se à trança que regula e separa os fios de uma urdidura. Desse modo, *kairós* (*καίρος*), no sentido usual do termo, sugere a abertura de algo descontínuo em um *continuum*, a quebra do tempo no espaço, ou do tempo temporal no tempo especializado.

No imaginário do ocidente, a personificação imagética mais proeminente do *Kairós* é a esculpida por Lísipo (sec. IV a.C.). Nela, o escultor grego compõe um divino jovem com asas, ágil e com um cacho de cabelos longos. O alado divino não vestia roupas, e só era possível agarrá-lo segurando-o pelos cabelos. Se assim não fosse, seria impossível segui-lo ou trazê-lo. *Kairós* era associado à inteligência de Atena, à paixão de Eros e mesmo ao vinho de Dionísio.

Orídes Fontela utiliza explicitamente a figura ao intitular um de seus poemas “*Kairós*” – observe que a poeta usa o vocábulo acentuado, mais tradicional do termo. No poema, também estão presentes dois símbolos importantes de sua poética – o pássaro e o espelho:

6. Segundo a pensadora: “The Greek word *kairos* [*καίρος*], which can correspond to the French *moment*, in the sense of *bon moment* (right moment), *moment opportun* (appropriate moment), *occasion* (opportune moment) (cf. the title of the novel by Crébillon fils, *The Night and the Moment*), refers to a nonmathematizable singularity. Latin rhetoric (Quintilian, *Institutio Oratoria* III.6.26; V.10.43) thus distinguishes between *tempus generale* or *chronos* [*χρόνος*], a time linked to history and likely to be dated, and *tempus speciale* or *kairos*, a distinct time that is either periodically repeated (a favorable season in a natural cycle, or an auspicious moment that is favorable for a certain kind of action in people’s lives), or that occurs unpredictably, and it is thus expressed as *tempus per opportunitatem* (G. *Fabii Laurentii Victorini explanationum in rhetoricam Ciceronis libri duo*, ed. Halm, I.21) or as *occasion* (ibid., I.27). [...] The specificity of the Greek word, which accounts for the scope of its application, comes from its originally spatial meaning, referring to a crucial cutting or opening point, as in the adjective *kairios* [*καίριος*], found only in the *Iliad*, and which applies to the flaw in a breastplate, hinge, or fitting (IV.185; XI.439; VIII.326), and to the bony suture of a skull (VIII.84), all places where a blow to the body could be fatal and would decide one’s fate. So Euripides speaks of a man “struck in the *kairos*” (*Andromache*, 1120). This may perhaps explain how in Latin the skull’s “temple” (*tempus*, -oris), “time” (*tempus*, -oris), and the (architectural) “temple” (*templum*) are related to *temnō* [*τέμνω*], “to cut” (cf. *temenos* [*τέμενος*], “enclosure, sacred place, altar”).

[...] In medical vocabulary it is a moment of crisis, and the interlacing or combination of circumstances in politics and history. It expresses timeliness (thus the [appropriate] measure, brevity, tact, convenience) and opportunity (thus advantage, profit, danger), or any decisive moment that is there to be seized, normatively or aesthetically, as it passes by—and seized sometimes even by the hair, since *kairos* is often figured as a young man who is bald or has the back of his head shaved, but who has a long forelock in front. Thus, in Pindar, *kairos* is used to characterize words, both expertly fired and well woven, which hit their mark (*Nemean Odes*, 1.18; *Pythian Odes*, 1.81, 9.78). The attention given to *kairos* defines a certain type of rhetoric, that of Alkidamas, or of Isocrates and the Sophists, and characterizes rhetorical improvisation (Greek *epi tōi kairōi* [*ἐπὶ τῷ καίρῳ*], Latin *ex tempore*), of which Gorgias was, according to Philostratus, the initiator (*Vitae Sophistarum*, I, 482–83)” (CASSIN, 2014, p. 2296, grifos do autor).

KAIRÓS

Quando pausa
o pássaro

quando acorda
o espelho

quando amadurece
a hora.

(FONTELA, 2015, p. 326).

Por ser composto em dísticos concisos, ao pensar sobre os modos de leitura do poema – naquilo que Ivan Junqueira caracterizou como ritmo semântico –, Marilena Chauí (2019) toma as possibilidades de leitura como modos de expressão do próprio tempo – em que “o ser da linguagem se materializa na construção de sentido dos versos”. A partir disto, diz que Orides criou uma reflexão absolutamente nova sobre o *kairós*. Indo além do conceito utilizado por Hipócrates, ou do *kairós* da tragédia e da retórica. Para a pensadora, “Orides reinventou o *kairós*, pois, aí ela reinventou o tempo” (CHAUÍ, 2019). Como bem demarcado, a composição dos versos cria uma tensão, um momento específico, que interrompe uma possível sequência anterior – se algo pausa, é porque voa. Logo adiante, no segundo verso, mostra que o sentido de “espelho acorda” seria uma referência à teoria da visão na Grécia antiga, em especial à filosofia aristotélica. A respeito disto, Chauí (2019) prossegue:

Do pássaro que pausa – em seu momento oportuno de parar de voar. Ou da hora que amadurece – a hora oportuna. Há na filosofia grega duas concepções a respeito da visão: numa, a visão tem como ponto de partida os olhos: em que são raios de luz que iluminam as coisas e as fazem serem vistas. Na outra concepção, são as coisas que enviam rios de luz aos nossos olhos e nos fazem ver. Houve um esforço enorme por partes dos filósofos, seja por optar por uma opção ou tentar conciliar as duas. E o esforço de conciliação feito por Aristóteles leva-o à questão do espelho. “Quando o espelho acorda”. O que Orides quis dizer com isso? Aristóteles coloca a seguinte questão: se as coisas são vistas a partir do meu olhar, sou eu que faço o espelho existir. No entanto, se sou eu que faço o espelho existir, como explicar que o espelho reflita a minha imagem? A explicação de Aristóteles é: o encontro da luz no espelho é o momento que a potencialidade da visão é atualizada pelo espelho. Atualizando, portanto, a capacidade de refletir, porque estou na frente dele, e a capacidade de fazê-lo refletir, porque ele me vê. Esse é o tempo oportuno, atualizado (CHAUÍ, 2019, s/p).

Ao construir a sua interpretação do poema por meio do arcabouço filosófico grego, a autora, que já havia escrito sobre essa relação da visão com o conhecimento em *Janela da alma espelho do mundo* (1988), encontra no poema oridiano uma direção aberta cuja imagem da aporia filosófica, ao ser recriada em poesia, ofereceria outros caminhos

de pensamento. Logo, o retrabalho deste exato instante da visão – que o poema esteticamente expressa capturar – extrai a imagem de uma discussão filosófica da antiguidade e a transforma, por meio de sua linguagem, numa límpida representação do tempo. No entanto, não o faz por *bricolage* ou por modo de afirmação de algum conceito, mas por ofício autônomo de produção.

Ademais, em outro poema, o sentido do *kairós* é retomado, dessa vez em sua imagem mítica:

Este momento: arisco

alimenta-me mas

foge

e inaugura o aberto

do tempo.

(FONTELA, 2015, p. 398).

Arisco, eis a característica principal do mais fugidio dos deuses. Não é fácil capturá-lo, sua aparição exige atenção, cautela. Aqui, “o aberto do tempo” parece condizer à condição de criação de outra experiência do tempo. Como argumenta Richard Persky (2009)⁷, a necessidade de sabedoria na lida com o real foi uma necessidade fundamental na cultura grega. É disso que emerge o sentido do *kairós* como sabedoria no trabalho com a natureza. Sendo a agricultura uma das principais ocupações humanas, fazia-se necessária a atenção ao tempo oportuno – do plantio, da colheita, da observação das estações, do movimento dos pássaros migratórios –, em que qualquer distração implicaria em total perda de trabalho. Um exemplo desse movimento de sabedoria está presente nos conselhos de agricultura d’Os *Trabalhos e os dias*, de Hesíodo.

Isto posto, pode-se pensar que, no poema oridiano, caso se tome essa interpretação do *kairós* arcaico, o sentido do segundo e do terceiro versos – “alimenta-me mas/ foge” – ganha, para além da interpretação de alimento para o espírito – sopro, *pneuma* das musas –, a própria condição de alimento para o corpo. Se o tempo mais importante é tempo do *kairós*, do instante oportuno, a condição de obtê-lo também é geradora de potência. Então, o tempo que anima, no sentido etimológico do termo, é a temporalidade vital, de fissura no *chronos*.

Outro sentido arcaico do *kairós* parece emergir no poema “Voo”:

7. Persky (2009) realizou investigação, em seu doutoramento, acerca da compreensão do *kairós* na pólis grega. Quando esta é tomada a partir do significado do *kairós* hesiódico, Persky pontua: “[w]hile Hesiod will not give us a complete picture of a Boetian farmer’s year, he does show us a mindset. I wish here to call attention to this mindset, not the details of when to pick grapes and when to sail, because what Hesiod teaches, as paraphrased in the *Contest of Homer and Hesiod*, is that looking to the kairos is the essence of wisdom” (PERSKY, 2009, p. 17, grifo do autor).

VOO

Flecha ato não verbo
 impulso puro
 corta o instante
 e faz-se a vida
 em acontecer tão frágil

lucidez breve
 do movimento
 acontecido.
 (FONTELA, 2015, p. 70).

Aqui, o primeiro verso inicia de modo paradoxal: pode um ato, ação, não ser verbo? Ora, do ponto de vista gramatical, a própria palavra “ato”, um substantivo, já prenuncia um caminho provável. Todavia, caso se pense na imagem, o primeiro verso instrui à ação mesma, sem conceito: da flecha seguindo seu curso. Ailton Krenak utiliza uma famosa expressão acerca do voo do pássaro⁸ para pensar o antropoceno. Para o pensador, ao observarmos um pássaro voar rápido no céu, logo no momento posterior já não temos mais rastro dele. Isto é, o céu permanece o mesmo, como se nada tivesse acontecido – o pássaro não deixa vestígios. De outro modo, o momento mesmo do voo da flecha pode ser compreendido como fenômeno apreendido por um espectador que o observa. No segundo verso, o termo “impulso puro” pode ser interpretado de forma dessacralizada, como próprio ato de impulsão, potência. O poema exalta o instante de vida ao mesmo tempo que lamenta sua brevidade.

Um dos sentidos do uso do *kairós*, como demonstra Richard Broxton Onians (2000), em *The Origins of European Thought*, estaria no próprio ato de mirar e buscar um alvo exato. Como melhor exemplo, o autor utiliza uma descrição de prova de habilidade com arco e flechas⁹. Algo próximo a como a prova que Odisseu realizou para confirmar sua identidade a Penélope e a seus conterrâneos. A prova consistiria numa fileira com doze machados distribuídos em linha reta. Cada um possuía uma abertura em seu cabo, por onde a flecha deveria passar. O acontecimento, algo de destreza e apreensão, era o movimento único, o ato puro do *kairós*.

8. “Um voo de um pássaro no céu, um instante depois que ele passou, não há rastro nenhum”. Palestra *Constelações insurgentes: fim do mundo e outros mundos possíveis*, de Ailton Krenak e Suely Rolnik no fórum de Ciência e Cultura da UFRJ em 10 de outubro de 2019. O trecho em questão foi replicado em diversos veículos de comunicação.

9. “It shows that the essential meaning of *καίρός* was not ‘target’, ‘objective’. *καίρός* is described where a weapon might fatally penetrate and described that at which archers aimed in practice. But what was the latter if we omit birds and beasts? At what were the archers to aim in the great shooting contest for the hand of Penelope? At what was Odysseus in the habit of aiming on other occasions? At a penetrable opening, an aperture, passage through the iron of an axe or rather of twelve axes set at intervals in a straight line. To get past fortifications, armor, bones, the early Greek archer practiced by aiming at an opening or a series of openings” (ONIANS, 2000, p. 344).

O poema perpassa todo o trajeto do acontecimento do voo. Entretanto, essa vitória intensa e vívida é também fugidia, “acontecer frágil” e “lucidez breve” do lançar-se ao céu sem rastro, do momento único que paira no nada.

*
* *

Após o apogeu helênico, a imagem divina do *kairós* grego representado por Lísipo cairia no esquecimento. Porém, no campo teológico, a tradição cultural cristã absorveu e ressignificou o termo, criando um *καὶρὸς* próprio. Por exemplo, na *Septuaginta*¹⁰, o vocábulo é bastante utilizado. No *Novo Testamento*, o termo também é de frequente ocorrência: Marcos 1:14-15 (completou-se o tempo), Lucas 12:54-56 (sabeis reconhecer o tempo presente), Lucas 19:44 (por não teres reconhecido o tempo de sua vida), entre outros. Obviamente, cada importante passagem de um texto religioso já foi submetida durante séculos a escrutínios hermenêuticos intensos. Logo, é normal que o sentido do *kairós* varie conceitualmente a depender da corrente que o interprete. Ainda assim, segundo aponta Silva (2007), o sentido tradicional dentro no cristianismo refere-se à cisão entre *chronos* (*Χρόνος*) como tempo usual, do homem e *kairós* (*καὶρὸς*) como tempo divino, de cristo.

Dos poemas de Orides, quando esse instante kairítico de fundo religioso emerge, a ocorrência se dá por meio da intertextualidade. Há um claro retrabalho conceitual da tradição, mas que também desloca esse conceito em seu jogo literário. Veja-se o poema a seguir:

ODE II

O amor, imor-
talidade do instante
totalização da forma
em ato vivo: obscura
força realizando o ser.

O amor, momen-
to do ser refletido
eternamente pelo espírito
(FONTELA, 2015, p. 67).

Dado o caráter solene e particularmente sublime da ode, as impressões conferem um tom elevado às impressões da poeta. O objeto elogiado é o amor, caracterizado num jogo de contrários como “imortalidade do instante”, seguindo-se por “totalização da forma/em ato vivo”. Como não pensar no amor como o máximo divino? Agostinho

10. Tradicional bíblia hebraica traduzida ao grego koiné durante os séculos III a.C. e I a.C.

diz: “o amor procede de Deus e Deus é o amor” (AGOSTINHO, 1999, p. 144). No poema, a imortalidade do instante é o momento exato da conversão, em que o humano se torna partícipe de outro tempo, do espírito. O mesmo Santo Agostinho, no início das *Confissões*, busca invocar a Deus: “[e] como invocarei o meu Deus, meu deus e Senhor, já que certamente, ao invocá-lo, o chamo para dentro de mim?” (AGOSTINHO, 1999, p. 29). Ao trazer o divino para si no momento da conversão, o próprio divino é refletido no humano. Logo, o humano exprime em si a beleza dos atos e dos ensinamentos de Cristo.

No poema de Orides Fontela, esse encontro também acontece de forma contrária. A obscura força que realiza o ser – o amor – é também quem reflete o ser. Ao caracterizar o amor como momento do ser “refletido” pelo espírito, esse mesmo ser tem a sua imagem naquele que o reflete. Logo, o amor, momento do ser refletido, é o instante da comunhão construída em direção ao uno. No espírito também há a imagem do ser. Num caminho contrário, mas igualmente belo, o poema constrói um sofisticado jogo de relações entre deus e o humano, o que pode ser pensado na própria constituição de sua literatura – como um retrabalho que extrai, cria e que, ao mesmo tempo, pensa, de modo crítico, a tradição. Desse modo, o poema, tal como o afresco da *Criação de adão*, de Michelangelo, promove o duplo encontro – criatura e criador frente a frente, em escala proporcional –, o que, contemporaneamente, pode-se pensar também no humano como criador, não só criatura.

No poema *Eclesiastes*, há outra possível leitura sobre a condição do tempo:

DO ECLESIASTES

Há um tempo para
desarmar os presságios

há um tempo para
desamar os frutos

há um tempo para
desviver
o tempo.
(FONTELA, 2015, p. 229).

Sendo *Eclesiastes* o livro mais cético do códex bíblico, a intertextualidade aqui também traz uma reflexão sobre o sentido do tempo. Todas as três estrofes se iniciam com o mesmo verso: “há um tempo para”. Numa interpretação direta, pode-se compreender o termo “um” não como artigo indefinido, mas como numeral. Desse modo, a ressignificação da leitura implica a condição de um tempo vital, único: há um (e somente um) tempo para. No *Eclesiastes* da *Septuaginta*, o vocábulo *καίρὸς* é utilizado para a representação desse *tempo único*.

Todavia, pode-se pensar que, a partir disso, o poema guie a uma direção diferente do *Qohélet* mediterrâneo. Enquanto o *Eclesiastes* tradicional tem uma significação afirmativa – “para tudo há uma razão e há tempo para tudo embaixo do céu/tempo para nascer e tempo para morrer/ tempo para plantar e tempo para colheita”¹¹ –, o poema de Orides, pelas formas negativas do verbo, parece lançar o leitor a uma desconstrução dos conceitos. Há um tempo – único – para “desarmar”, “desamar”, “desviver”.

Nisto, desarma-se o presságio – em que se desloca a importância do prenúncio do futuro –, atenuando a necessidade do presente. O “fruto”, termo polissêmico, soa como condicionante tanto a um legado do passado como possibilidade posterior. Logo, desama-se o que fez ou o que fará. Por último, “desviver o tempo”. Desviver, no sentido de “deixar de viver”, poder-se-ia pensar na morte como um momento em que o encerramento ocorre. Logo, colocaria um momento paradoxal: *é possível viver o momento da morte?*¹²

No entanto, se “desviver” for tomado como sentido de “não viver” o que foi vivido, o poema, então, ganha outros ares, de labirinto, em que a abertura de um desfazimento da própria subjetividade, construída por seus encontros com o ser histórico, estaria num outro plano de apreensão do tempo. A característica desses instantes, todos enigmáticos, por si mesmos, tomam outros rumos do cotidiano banal, irrefletido. Uma das faces do instante é o momento de cisão consciente, ainda que temporária, do sujeito no mundo prático da técnica.

Há ainda um outro poema em que podemos pensar tal relação:

Tão ácida a
sede
e a água
tão breve

Tão instantâneo
o pássaro: nem mesmo
o voo é captado
pelas águas.
(FONTELA, 2015, p. 265).

11. “For everything there is a reason, and a time for every matter under heaven: a time to be born and a time to die; a time to plant and a time to pluck up what is planted” (BLAIR, 2013, p. 1436).

12. Orides demonstrou interesse pelo tema ao compará-lo a um caso pessoal, o de sua irmã, natimorta: “Eu achava o maior mistério como é que ela podia ter conseguido nascer e morrer ao mesmo tempo. Eu encucava com isso. Não tem mistério nenhum, mas para mim era misterioso. Achava as duas coisas, assim, conflitantes. Eu comecei a unir coisas, morte e vida, tempo e espaço, isso já dava uma ideia de união dos contrários. De dialética. Eu gostei dessas uniões de palavras” (ORIDES, 2019, p. 65).

Sem título e cindido em dois tempos. No primeiro destes, de versos de clamor, a brevidade da água não perece o suficiente à sede, numa atmosfera clara de padecimento. Apesar de outros poemas de Orides aludirem à figura bíblica de Rebeca, este se refere ao exato momento do encontro de Cristo com a mulher samaritana¹³, no episódio presente no *Evangelho de João*. Na passagem, Cristo se mostra humano, em carne, com sede, e pede à mulher um cântaro com água. A mulher estranha o pedido de Cristo, pois os judeus estavam em conflito com os samaritanos. Também retruca acerca da escassez, do pouco de água que possuía ali. Então, Cristo responde: “todo aquele que bebe dessa água terá sede sede de novo. Mas quem beber da água que eu lhe darei, jamais terá sede até a eternidade” (BÍBLIA, 2017, p. 398). Como demonstrado nos comentários de Leão *et al.* (1977, p. 235), “para a mulher, a água viva é a água que corre na fonte. Para Cristo, a água viva é a verdade e a graça divina”. Nesse caso, Cristo se compadece aos clamores de pouca água, revelando que aquele que crê teria o espírito salvo. O poema de Orides também demarca claramente essa oposição: de que a sede machuca e que a água é pouca. Ou seja, quer seja a necessidade do físico, quer seja a da alma, as aflições parecem sempre superiores às consagrações.

Diferentemente, a segunda parte do poema promove o caráter instantâneo da aparição, representado pelo voo do pássaro. Se se tomar a mesma metáfora religiosa, conforme mostra Cirlot (1984, p. 446) – “todo ser alado é um símbolo de espiritualização” –, a própria condição do diálogo entre Cristo e a mulher samaritana é um instante da viagem, da sede, do deserto, que, ocorrido uma vez, não mais se mostra presente em outra ocasião narrativa. Isto é, desaparece nos textos bíblicos, contudo permanece uma passagem bem representada em expressões artísticas religiosas do presente.

*
* *

Se essas referências gregas e cristãs fazem parte de um arcabouço simbólico importante da poesia de Orides Fontela, há outra série de poemas que soam mais enigmáticos. Neles, as representações do instante, apesar de aspecto central na construção, parecem fluir por rios vários, em sentidos ora tão próximos quanto distantes, ora tão convergentes quanto opostos. Ao mergulhar nas possibilidades do verso oridiano, pude me ver como a personagem de Borges, na *Biblioteca de babel*, indo de livro a livro, de ideia a ideia, preso em espaços hexagonais cujas infinitas estantes possibilitavam um infinito de elucubrações diferentes. Num primeiro momento, o diálogo, no pensamento por associa-

13. Na Igreja Ortodoxa Oriental, é conhecida como Fotina, proveniente de φῶς (luz, iluminada).

ção, poderia lançar luz a essa sobriedade poética que desafia. Não obstante, nem mesmo a “intuição do instante” de Gaston Bachelard, a *agoridade* de Octavio Paz e Haroldo de Campos e o *kairós* de Evangelhos Moutsopoulos ofereciam mais que belos caminhos autônomos; porém, à medida que se solidificavam, afastavam-me do objeto original.

Se a confissão da pena redime a culpa, essa aporia de pensamento não tardou a mostrar o óbvio ululante, tal como a fábula de Jean-François Champollion, que buscava a biblioteca de Alexandria¹⁴ – percebe-se o que se procura diante dos olhos. Encontramo-nos diante do argumento de que não há um “sistema” de representação do instante, mas diversos tons, em que as atmosferas de sua poesia conduzem o leitor à deriva numa sucessão de apreensões e caminhos. De forma a navegar num caos circular, as variadas composições que suscitam esse sentido temporal parecem guiar, sobretudo, a condição do próprio fazer poético – e a condição do poeta – na contemporaneidade, mas não só. Para pensar sobre essa navegação, os seguintes poemas auxiliam:

O EQUILIBRISTA

Essencialmente equilíbrio:
nem máximo nem mínimo.

Caminho determinado
movimentos precisos sempre
medo controlado máscara
de serenidade difícil.

Atenção dirigida olhar reto
pés sobre o fio sobre a lâmina
ser numa só idéia nítida
equilíbrio. Equilíbrio.

Acaba a prova? Só quando
o trapézio oferece o voo
e a queda possível desafia
a precisão do corpo todo.

Acaba a prova se a aventura
inda mais aguda se mostra
mortal intensa desumana
desequilíbrio essencialmente.
(FONTELA, 2015, p. 88).

14. Essa fábula foi contada por João Cezar de Castro Rocha (2014) em conferência na Academia Brasileira de Letras. Em sua fala, o autor cria uma analogia acerca da expedição de Champollion, que buscava, no campo das escavações da Biblioteca de Alexandria, locais de armazenamento de livros (na constituição moderna), negligenciando que o espaço antigo, bem menor, constituiu-se para armazenamento de rolos. Isto posto, a comparação se dá com uma vertente crítica pessimista que, ao decretar o fim da literatura na contemporaneidade, negligencia as transformações que a atividade experiencia no presente.

O título, de modo primeiro, remete a uma atividade circense. Obviamente, o circo é um símbolo literário potente cujas raízes remontam ao Império Romano. Itinerante durante a Idade Média, torna-se um dos poucos refúgios para a fantasia do oprimido, sendo símile à *Commedia dell'Arte*, aos jogos de rua e às belíssimas festividades culturais que resistem ao avanço da padronização. O equilibrista, partícipe desse universo, evita a queda e tem de praticar, com beleza e graça, a sua atividade. Numa analogia externa ao poema, pensando a efusão do mundo contemporâneo, a maioria de nós não é equilibrista em alguma medida?

Logo no dístico inicial, há um jogo com a tal noção. Ao propor um *equilíbrio essencial*, dentro de outros possíveis equilíbrios – máximos e mínimos –, cria-se a busca de um sentido exato dentro do sentido geral. Por expressar elementos de ação, o poema conduz o leitor a uma atmosfera de deslocamento por meio dos substantivos “caminho” e “movimento”. Obviamente, o salto é o risco maior dessa atividade.

Ao pensar a forma, nota-se a proeminência de versos de 8 sílabas. Nas primeiras estrofes, predominam as vogais fechadas [i] e [e], e, na última estrofe, a vogal aberta [a] é mais presente. Poder-se-ia vislumbrar a semantização da forma, cujo aspecto de transição do fechado para o aberto demonstraria uma briga pelo “equilíbrio essencial”, do verso do poema.

Ademais, a última estrofe, recorrendo à tradicional contradição comum nos sonetos, perpassa uma percepção de incômodo, desequilíbrio, ao entender como desumana a possível mortalidade extremada do salto. Isto é, quanto mais intensa e desumana, maior a glória.

A característica ressaltada nesse poema é a recorrência da captura de sucessivos instantes expressos ao decorrer das ações. O primeiro instante, o caminho do indivíduo antes da ação, figura estado de pré-salto, angústia do incerto. O segundo instante representa a ação em acontecimento pleno, fixação pelo equilíbrio, ponto alto do ideal perseguido. O terceiro instante é desfecho, o voo final, momento tenaz da amplitude da condição física. Esse estilo de sucessão de instantes está em estética próxima a dos *haikais* japoneses, estilo admirado por Orides. Na possibilidade da captura dos instantes decisivos no movimento, representa-se o êxito de criação poética por meio da fotografia do sensível no que é visto: *chaque instant est un instant de plénitude*.

Ao eleger elementos do cotidiano, o poema transfere espacialização dessa relação do instante como sobrevivência. De outro modo, no poema a seguir, o instante, em partes, configura-se também como momento oportuno, mas, dessa vez, para além da sobrevivência, há a representação de ataque:

CAÇA

Visar o centro
ou pelo menos,
o melhor lado
(o mais frágil).

Astúcia e tempo
(paciência armada)
e – na surpresa
do golpe rápido –

colher a coisa
que, apreendida,
rende-se?

Não: desnatura-se
ao nosso ato...
Ou foge.
(FONTELA, 2015, p. 177).

Ocasão própria da ação, esfera natural do movimento, a atividade que dá título ao poema é a própria busca implacável. Caçar é perseguir com vontade e estratégia, “astúcia e tempo”, é saber, no momento exato, a hora do golpe. Contudo, a prática exige o objeto caçado. O caçador, severo, irrompe à procura incessante de sua presa. Cólera de Ártemis, deusa cruel e severa, cujo masculino é seu alvo mais comum, o caçador projeta no outro um sentido de aniquilamento. Por outro lado, na única pergunta que o poema coloca, a figura do objeto caçado é posta em xeque – “rende-se?” – para, logo depois, dar a resposta central: “Não: desnatura-se”.

Desnaturar: perda daquilo que é da natureza, que é constituidor de sua estrutura. O poema, então, traz dois instantes: o da concentração da caça e o do destino do objeto apreendido, da sobrevivência. Enquanto o primeiro é tensa perquirição, o segundo é decisão: instante de deixar de ser ou de fuga. A constituição desses dois eixos de representação do instante já não diz respeito aos outros modos (clássico-cristão), tanto na intertextualidade, quanto no retrabalho do conceito. Antes, como representação própria, impera o não dito, o silêncio.

Em “Vigília” e “Flama”, o instante se produz como estado de permanência:

VIGÍLIA

Momento
pleno:
pássaro vivo
atento a.

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

(atenção branca
aberta e
vívida).

Pássaro imóvel.
Pássaro vivo
atento
a.
(FONTELA, 2015, p. 169).

Ato desperto, vivo, a vigília, encarada aqui como atividade noturna, ambientaliza o momento tenso da concentração permanente. Caso se pense o pássaro não simbolizado, o pássaro mesmo, por sobrevivência, opera o ato na atenção necessária à sobrevivência, condição própria do esforço no ciclo contrário dos dias. Manter vigília é recusar o sono, é ir ao encontro da ordem.

Já o pássaro, como símbolo do pensamento, imóvel e concentrado, mantém sua instância de permanência também na contracorrente. Numa interpretação moderna, na condição social projetada pelo arbítrio da produção capitalista, o noturno permanece, ainda que cada vez menos, um refúgio do imaginário. Se o dia é o tempo do acontecer, do trabalho, da técnica, a noite é o oposto. Somente nela, instante do pássaro atento, se compraz sem as amarras da técnica, do excessivo racional. É no céu estrelado da vigília noturna que os enigmas adentram o silêncio, como para o espanto de Pascal (1973, p. 95): “o silêncio eterno desses espaços infinitos me apavora”; ou como poetizado por Orides: “[a]s ignotas/(des)razões/do/espanto” (FONTELA, 2015, p. 230).

No outro poema, “Flama”, a atmosfera silente também é presente:

FLAMA

Tensa
uma flama
no denso silêncio
vela

imóvel
brilha
intensa vigília
áurea

esfera
 cálida
 – brilho e
 sigilo –

no intenso
 silencio
 vibra e
 vela.

(FONTELA, 2015, p. 210).

Aqui, o poema focaliza o instante da existência da chama, do bailar do fogo no momento concentração. Esse enquadramento de percepção, mediado pelos adjetivos “tensa”, “denso”, “imóvel” e “intensa”, caracterizam firmemente as faces desse instante. Gaston Bachelard dedicou uma belíssima obra – mais poética que técnica – aos símbolos da chama e da vela como operadores da fantasia e da criação literária: “a chama é um mundo para o homem só” (BACHELARD, 1989, p. 12). No poema oridiano, o brilho e o silêncio compõem a atmosfera desse círculo de criação que, por outra vez, gira de modo contrário à ordem do mundo antipoético, da prosa artificial, publicitária e produtivista. Note-se que retornam os termos “silêncio” (oposto ao barulho), “intenso” (oposto ao esmorecido), “áurea” e “brilha” (opostos à opacidade). É sempre um lançar-se na contramão. O desfecho é também um convite ao pensar: “vibra e vela” – o jogo próprio de sentidos entre a vela, objeto, e vela, como ato de velar. Assim, é notório que, ao compor a imagem do indivíduo concentrado, no silêncio, sob a chama da vela, cria-se a possibilidade da resistência, da criação, da leitura, do próprio exercício do ócio:

[...] mas no cubículo de um sonhador os objetos familiares tornam-se mitos do universo. A vela que se apaga é um sol que morre. A vela morre mesmo mais suavemente que o astro celeste. O pavio se curva e escurece. A chama tomou, na escuridão que a encerra, seu ópio. E a chama morre bem: ela morre adormecendo (BACHELARD, 1987, p. 31).

*

* *

O poema, dissociado da necessidade discursiva dos tratados empíricos, opera em outra esfera da linguagem: sugere, canta, simboliza. Nessa visão, “[os] Poetas acendem Lâmpadas”, diz o verso de Emily Dickinson (1979). Em Orides Fontela, caso se enraíze em leitura específica, unitária, o tempo em cada poema é, por si só, um universo. No entanto, ao excitar o intelecto à compreensão do caráter do *kairós*, quando lidos assim, amplamente, nos poemas, percebe-se uma passagem a outro sentido de existência. Sim,

existência, porquanto a percepção é que esse modo de temporalidade esteja sempre lutando contra tudo o que seja antipoético. Se o que é o principal traço filosófico na obra oridiana é o “ato de filosofar”, logo esse modo de estar no mundo é também incitado por instantes motivadores.

No âmbito da atividade do pensamento, o peso da existência humana e a dificuldade da vida ordinária são colocados em questão no indivíduo que sente em si a dúvida do mundo: “[m]inha profissão de fé, hoje, é pelo saber, pelo conhecimento” (FONTELA, 2019, p. 100). No mundo da indiferença universalizada, a prática da leitura de poesia, a desautomatização da linguagem, a dialética dos contrários, o espanto, tudo converge para uma maneira outra de presença. O sexto sentido aberto pela poesia, como sonhou Haroldo de Campos, é a síntese da educação dos outros cinco sentidos quando prontamente exercitados. No contato com a obra de Orides, esse momento de autoconsciência – é o instante kairítico que nos excita a uma percepção que complexifica esse modo de estar no mundo sem, porém, se livrar de uma estética mediada pelo encanto e pelo fascínio. Deslocamento intenso – “dói fundo no pensamento” (FONTELA, 2015, p. 380) –, o exercício da leitura só aumenta em dúvidas. Ao nos oferecer dúvidas – “só as dúvidas santificam” (BARROS, 2010, p. 156) (o não-saber, o desaprender do desfazimento) –, lança-nos, assim, no aberto do tempo em questão:

[...]
Deixa florescer
o instante
e transparecer
o núcleo.
(FONTELA, 2015, p. 409).

Referências

- AGOSTINHO. *A graça (I)*. São Paulo: Editora Paulus, 1999. Coleção Patrística, v. 12.
- BACHELARD, Gaston. *A chama de uma vela*. Tradução de Glória de Carvalho Lins. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1989.
- BARROS, Manoel de. Matéria de Poesia. In: *Poesia Completa*. São Paulo: Leya, 2010.
- BÍBLIA. *Novo Testamento: os quatro evangelhos*. Tradução de Frederico Lourenço. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2017.
- BÍBLIA. *Os Santos Evangelhos*. Tradução de Mateus Hoppers. Revisão acadêmica de Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Vozes, 1978.
- BLAIR, Thom (Ed.). *The Hebrew-English Interlinear ESV Old Testament* (Bíblia Hebraica Stuttgartensia). EUA: Crossway, 2013.

CASSIN, Barbara. *Dictionary of untranslatables*. Tradução de Steve Rendall et al. EUA: Princeton University Press, 2014.

CASTRO, Manuel Antônio de. *Dicionário de Poética e Pensamento*. s/d. Disponível em: <http://www.dicpoetica.lettras.ufrj.br>. Acesso em: 26 dez. 2020.

CHAUÍ, Marilena. *Janela da alma espelho do mundo*. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: IMS, 1988.

CHAUÍ, Marilena. *Orides Fontela e a Filosofia*. Colóquio 50 anos de Transposição. FFLCH-USP, 2019.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. Rio de Janeiro: Editora Moraes, 1984.

DICKINSON, Emily. *80 poemas*. Tradução de Jorge de Sena. Lisboa: Editora Guimarães, 1979.

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

FONTELA, Orides. *Orides Fontela: Toda Palavra é Crueldade*. Nathan Matos (Org.). Belo Horizonte: Moínhos, 2019.

GALVÃO, Donizete. *Orides Fontela: o maior bem possível é a sua poesia*. Poemargens, Rio de Janeiro, 12 out. 2010. Disponível em: <https://poemargens.blogspot.com/2010/10/orides-fontela>. Acesso em: 03 jan. 2021.

LIDDEL, George; SCOTT, Robert. *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

ONIANS, Richard Broxton. *The origins of european thought*. United Kingdom: Cambridge University Press, 2000.

PASCAL, Blaise. *Pensamentos*. São Paulo: Editora Abril, 1973. Coleção os Pensadores.

PERSKY, Richard. *Kairos: A cultural history of time in the greek polis*. 2009. Tese (Doutorado em Filosofia) – Departamento de Estudos Clássicos, Universidade de Michigan, 2009.

ROCHA, João Cezar de Castro. *A crítica literária e seus descontentes*. Revista da Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro, n. 79, 2014.

SONTAG, Susan. *Sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2004.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Tradução de Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.