

Cristiano de Sales*

Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Outra temporalização: ecologia poética no poema “Capim”, de Leonardo Fróes

Resumo:

Este ensaio parte da premissa de que a poesia temporaliza outras formas de vivenciar as ressonâncias com o mundo, descontinuando, assim, a hegemonia discursiva de que o tempo deve ser vivido aceleradamente dentro de uma ordem social mobilizada pelo consumo desenfreado. Tenta-se, com isso, demonstrar, a partir de um poema de Leonardo Fróes, “Capim”, do livro *Assim* (2019), lido junto à filosofia de Didi-Huberman (2015), que outra vivência do tempo é possível, e que esta tem a ver com as formas que o poema articula para uma diferente relação entre o homem e a natureza dentro de um regime criativo a que chamamos de ecologia poética. Esta, por sua vez, aparece elaborada a partir das próprias associações que o poema opera.

Palavras-chave:

Tempo, Leonardo Fróes, Imagem-dialética, Ecologia Poética

Abstract:

This essay starts from the premise that poetry temporalizes other ways of experiencing resonances with the world, thus discontinuing the discursive hegemony that time must be lived at an accelerated pace within a social order mobilized by unbridled consumerism. It attempts to demonstrate, based on a poem by Leonardo Fróes, “Capim”, from the book *Assim* (2019), read together with the philosophy of Didi-Huberman (2015), that another experience of time is possible, and that this has to do with the ways in which the poem articulates a different relationship between man and nature within a creative regime that we call poetic ecology. This, in turn, appears to be elaborated from the associations that the poem itself operates.

Keywords:

Time, Leonardo Fróes, Dialectical image, Poetic Ecology

1. Da fratura

Muitos são os autores, em diferentes campos do conhecimento, que têm se debruçado sobre o fenômeno da aceleração do tempo e das muitas formas de dominação dos corpos, das ideias e dos desejos para manutenção e ampliação de certa lógica industrial produtivista que estabeleceu como mola propulsora da vida em sociedade uma dinâmica de consumo desenfreado.

Jonathan Crary (2016) revelou preocupação com estudos militares nos EUA que investigam a possibilidade de induzir pessoas a dormirem menos, apontando, com isso, uma intervenção já no nível orgânico no que diz respeito ao confisco do nosso tempo de descanso. O crítico mostra ainda como essa pesquisa que se desenvolve em âmbito militar tende a capilarizar na sociedade civil como forma de nos fazer produzir e consumir mais: “Mercados atuando em regime de 24/7 – 24 horas por sete dias por semana – e infraestrutura global para o trabalho e o consumo contínuos existem há algum tempo, mas agora é o homem que está sendo usado como cobaia para o perfeito funcionamento da engrenagem” (Crary 2016: 13).

Ou seja, não é apenas a infraestrutura moderna industrial que tem sido preparada para o regime de aceleração e consumo, nosso próprio organismo já estaria sendo, na concepção desse autor, cooptado como parte-objeto na maquinaria que uniformiza o tempo para o trabalho.

Rebecca Solnit (2002), feminista norte-americana, apresenta ensaio de fôlego sobre a história do caminhar. Ela mostra que, com o passar dos anos, o gesto de andar pelas ruas para meditar ou de se deslocar e marcar presença com nossos corpos pelos espaços coletivos se tornou um ato não apenas político, mas também poético: “A caminhada transformada em arte chama a atenção para atos em seus aspectos mais simples: em plena natureza, ela coloca em relação o corpo e a terra, na cidade, ela provoca encontros imprevistos” (Solnit 2002: 355, tradução minha).¹

Vemos que, na esteira de Solnit (2002), frente a um cenário como o acima denunciado por Crary, o simples gesto de andar, movimento por princípio orgânico, já se revela resistência diante de procedimentos de maquinação do corpo. O que há de ponto de toque entre ambas as pesquisas é que o elemento em disputa parece ser o corpo. No caso do que permite ver o ensaio de Crary, um corpo que precisa ser transformado em máquina; no caso de Solnit, um corpo que reage caminhando.

Na sociologia, Hartmut Rosa (2022), por meio da teoria crítica, descreve-nos os meios de aceleração da sociedade moderna para a alienação dos sujeitos. Depois de discorrer acerca dos meios de aceleração tecnológicos, sociais e da vida, Rosa diagnostica um efeito de alienação que não se observa mais apenas nos produtos de nossos trabalhos, mas, segundo o autor, já se pode dizer de uma alienação do próprio tempo da vida, que seria como se nós não nos déssemos mais conta do tempo das experiências sendo vividas. Não percebemos mais nossas experiências e saberes em ressonância com o mundo; a isso, Rosa chamou de “eixos de ressonância entre a subjetividade e o mundo” (Rosa 2022: 144).

Aponta ainda o sociólogo alemão que uma possível resposta ou retomada da ressonância rompida esteve, historicamente, ligada à religião e às artes. Mas que agora talvez esteja também tensionada nas relações com a natureza, além, claro, das relações de trabalho e com os objetos do mundo. Ou seja, o crítico está retomando os elementos fundamentais que categorizam as relações sociais (trabalho, arte, religião, natureza e objetos produzidos no mundo) para sugerir que uma melhor ressonância com o tempo da vida deve estar em experiências de artifício (arte), mas também em uma renovada relação com aquilo que transborda o domínio racional e impõe diferentes fluxos temporais, que vem a ser uma diferente tensão com a natureza.

Nessa esteira, adotamos para este ensaio uma concepção de ecologia que de algum modo se antecipa e dialoga com a percepção de Rosa, qual seja, a proposição d'*As três ecologias* feita por Félix Guattari (1993). Para o psicanalista francês, não se pode pensar em ecologia sem observar criteriosamente aspectos da sociedade, da vida mental, psicológica, em consonância às demandas ambientais. Ele fala de uma ecosofia como processo de reorganização de um mundo mais habitável. Ou seja, para além da natureza propriamente dita, todas as relações que sustentam a vida social e implicam o estado psicológico dos indivíduos participam numa concepção mais ampla de ecologia.

Também em afinidade com a proposição crítica de Hartmut Rosa está a sugestão do filósofo italiano Franco Berardi (2020). Depois de apresentar um quadro bastante pessimista oriundo do capitalismo financeiro e suas muitas formas de cooptação da vida social, ele sugere, por meio da ideia de “insurgência da linguagem”, que um eventual respiro para nos tirar da asfixia em que fomos metidos estaria em nossa realização poética.

A sociedade é uma esfera imaginária em que diferentes processos de significação se entrelaçam e interferem uns nos outros. A organização simbólica dessa esfera imaginária é um efeito de significação. Defino ‘significação’ como a construção de uma ponta de ilusões compartilhadas por sobre o abismo da ausência de sentido. (Berardi 2020: 242)

Tendo em vista, então, que a sociedade é também fruto da imaginação, passando sempre por uma organização simbólica, as fissuras no mundo programado para o consumo e sujeito às asfixias devem, da mesma maneira, vir do campo simbólico onde opera a imaginação; dito de maneira mais clara, devem vir da poesia.

A premissa de nosso estudo é a de que a arte, de modo geral, e a poesia, de modo específico, materializam outras formas de viver o tempo. Num cenário onde se sedimentou a ideia de que tempo é dinheiro, as artes acabam se manifestando como campo de experiências em que a hegemonia da aceleração não se impõe como única forma de viver o tempo. Ou seja, a simples aceitação de que devemos viver aceleradamente porque o tempo moderno é assim não passa de um enjambre discursivo muito bem-sucedido. A arte como terreno de reflexão e de fluxos de sentidos, como campo de proposição formal para além dos temas abordados, e também como lugar de rearticulação do mundo sensível, revela que muitos são os tempos, pois nenhum está, *a priori*, dado.

Cada obra de arte pode temporalizar uma experiência, ou fazer experimentar outra temporalidade. Isso revela uma quebra em devir, uma descontinuação na tentativa de uniformizar o tempo em torno da produtividade e do consumo. A rigor, com arte, não se pode dizer que exista um tempo, ou uma forma comum de viver o tempo, pois a vivência dele, em arte ao menos, tem antes a ver com elaboração do que com representação. Muitas são as formas de propor o tempo, justamente porque, conforme veremos adiante, a efetiva percepção dele se dá na descontinuidade da lógica imposta. Esta se alimenta muito mais das discursividades e seus consequentes projetos de controle dos corpos do que de alguma experiência de base fenomenológica ou estética – que, aqui, remetem à *aesthesis*, logo, estesia que se opõe aos esforços da anestesia.

Dito de maneira mais clara, o tempo não está dado, portanto, não se trata de entender como vivê-lo para não ficarmos para trás. O tempo, sim, emerge a cada vivência de sentido, a cada processo de rearticulação dos signos aparentemente estáveis.

O que faremos aqui é uma breve demonstração de como isso que foi dito nos dois parágrafos anteriores pode ser vivido na poesia de um autor *suis generis* e importante na cena atual da literatura brasileira, levando-se em conta que estamos, nesse primeiro quarto de século, passando por um singular momento poético em que algumas preocupações éticas despontam como motores em um conjunto cada vez maior de obras de literatura e de poesia as mais diversas. Dentre essas proposições ético-estéticas, Leonardo Fróes nos ajuda a pensar outra relação com a natureza, uma relação que nos coloca em certo fluxo estético por meio de uma escrita estritamente ligada à experiência do tempo.

Em 1986 foi publicado pela editora Xanadu (da qual quase não se tem informações precisas hoje) o livro *Assim*, de Leonardo Fróes. Este mesmo livro recebeu edição mais recente, em 2019, pela editora Douda Correria, de Lisboa. O que pretendemos fazer aqui é ler um dos poemas do livro, o poema chamado “Capim”, à luz de algumas articulações teóricas que vimos tentando elaborar a partir da filosofia de Georges Didi-Huberman acerca do tempo, ou das temporalizações mobilizadas pela poesia.

2. Da imagem-dialética

Do livro *Diante do tempo*, de Didi-Huberman (2015), interessa a este ensaio a noção de lugar. Relendo importante texto de Walter Benjamin que decreta o declínio (não a morte) da aura, ou seja, aquele sobre a “reprodutibilidade técnica”, o filósofo francês dá contornos mais objetivos ao que, ecoando o filósofo alemão, ambos chamaram de imagem-dialética.

Esta, a imagem dialética, está ligada a imagens artísticas, como fotografia, cinema, pintura, desde que se perceba nos procedimentos de composição desses objetos a ocorrência de uma fratura, de uma descontinuidade no mundo das representações. Como historiador e filósofo da arte, Didi-Huberman nos ajuda a entender que essa descontinuidade opera também como um intervalo nas visibilidades do próprio traço que acaba definindo uma marca para o artista. A demonstração disso a que chamou de fratura ele faz no livro referido anteriormente, de 2015, a partir da leitura ensaística de um estudo de Barnett Newman.²

Por mais que a obra do artista estadunidense pareça sugerir uma rasgadura, com uma faixa branca cortando verticalmente um quadro negro, não está nesse traço evidente a fratura, a descontinuidade, mas sim em um pingo de tinta que escapou ao traço enquanto a tinta negra ainda fresca foi absorvida pelo pano branco da tela. Essa suposta falha na execução do traço, um pouco de tinta que vaza, revela que a fratura que abrirá o fluxo de sentido da obra não é algo que se tentou representar com a faixa branca, mas sim a deformação que não nos deixa mais ver aquela faixa com a exatidão que o mundo das representações exigiria. É desse pingo absorvido pelo pano que Didi-Huberman elabora um ensaio sobre a imagem-dialética e suas implicações (complicações) temporais.

Interessa ao filósofo-historiador a instalação de um *longínquo* quando se trata de imagens, portanto, algo que retira a imagem da hegemonia do espaço para inseri-la numa vivência do tempo. Em outras palavras, o que interessa nas imagens é o quê de duração elas evocam nas brechas do específico daquela linguagem, o que elas apresentam de sintoma, e não de representação. Uma imagem, para o que interessa a Didi-Huberman, não é estática, mas sim uma “dialética em repouso”. No intervalo daquilo que possa remeter a uma especificidade, a faixa de Barnett Newman, manifesta-se o anacronismo que colocará em tensão o tempo de Agora com o tempo de Outrora. Essa tensão, por sua vez, mobiliza um novo sentido não apenas para o Agora, mas também para o Outrora que invade o presente, não para explicá-lo, mas para também ressignificá-lo.

Percebemos nas imagens-dialéticas um acontecimento aberto em que qualquer esforço de estabilização de sentido se deve dar de modo heurístico, posto que lida com ambiguidades (não com representações) e, dado também, que se dá em material aberto, podemos dizer, material poroso. Esse fenômeno, diz o filósofo, chama-nos para a vivência de uma duração, ou seja: fratura, sintoma, ambiguidade, intervalo, enfim, tudo que nos envolve na porosidade de uma obra acaba por nos implicar em uma duração, mesmo que estejamos diante de uma matéria aparentemente estática. Entender essa operação não é simples, uma vez que geralmente atrelamos as imagens ao espaço e não ao tempo.

O *longínquo* a que se refere Didi-Huberman talvez seja melhor entendido com Merleau-Ponty. Diria este, em *O olho e o espírito* (2004), que, onde geralmente se vê uma distância espacial, por exemplo, a distância entre alguém que percebe o mundo e o próprio mundo, o que se oferece em verdade como experiência é antes da ordem da temporalização do espaço. Ou seja, quando me instalo em um espaço, ativo uma duração, esta é anacrônica e vai deixar emergir algum sentido que é da ordem da ambiguidade do Agora com o Outrora; a isso, Didi-Huberman, numa linha fenomenológica, chama de memória.

A memória não é para ele a organização de um espaço, mas sim a vivência anacrônica de diferentes tempos. Ao fim de seu capítulo sobre o Agora e o Outrora, do livro *Diante do Tempo*, Didi-Huberman propõe um entrelaçamento fenomenológico entre sujeito e objeto (no caso, objetos de imagens-dialéticas). Para isso ele recorre ao *subjectile* (subjetivo) que certamente não forma mais um paradigma com a objetividade (ou seja, um par de oposição), mas sim uma ambiguidade em que ambos encarnam a mesma duração, o mesmo intervalo,

e fazem do sintoma (revelado na fratura, na descontinuidade) uma nova carne de sentido, aí sim, uma carne para a especificidade de uma linguagem (o estilo de um artista; de novo, Barnett Newman).

A essa noção de subjetividade, Didi-Huberman também relacionará o *sujet*, uma palavra francesa que nos dá os vocábulos portugueses “sujeito” e “assunto”. Logo, o filósofo faz convergir, entrelaçar, nisso que chama de subjetividade, os dois elementos do paradigma que não mais se sustenta, a saber, *sujeito* e *objeto*. A subjetividade, então, equivale à singular duração de uma experiência em que *sujeito* e *objeto* (mundo) dão corpo a uma mesma carne de ambiguidade. A este fenômeno o filósofo chamou também de *respiração*. E é justamente nesse breve instante de *respiração* que Didi-Huberman permite falar em uma *aura* moderna; a que não foi morta e nem deve ser recuperada, mas sim a que foi rebaixada por Walter Benjamin. A *aura* então seria o que nos coloca em um estado singular de sentido no intervalo da visibilidade (pensando em uma fotografia ou pintura). Ela, a *aura*, só é percebida nessa breve duração de rearticulação do sentido que agora não atende mais a uma ligação direta entre as imagens e suas representações para fins de recuperação de uma origem, mas sim impelem a uma elaboração do sentido por meio da *anacronia*, *Outrora* e *Agora* tensionados numa ligação mais disruptiva do que lógica.

Pois bem, não nos interessa propriamente a questão da *aura*. Interessa sobremaneira a *imagem-dialética* e como isso pode nos ajudar a pensar o *sujeito lírico*, a noção de lugar e os procedimentos de temporalização na poesia de Leonardo Fróes.

3. Do poema

Alguma tinta já se vem gastando acerca da particularidade desse poeta que há cinquenta anos decidiu viver afastado do excesso de tecnocracia urbana e foi viver em um sítio no interior da serra fluminense com sua companheira Regina D’olne.

Claro que não estamos falando de um eremita, ou de qualquer pessoa que tenha abdicado do contato com a vida técnica e urbana. É preciso lembrar seu intenso trabalho como tradutor e cronista de jornal, que, de algum modo, o manteve em contato com a dinâmica editorial mais tradicionalmente conhecida ao longo desses anos. Fróes contribui até hoje com suplementos literários ligados à cena contemporânea editorial. Mas o que interessa observar aqui é a elaboração de imagens poéticas articuladas por esse autor. Seu trabalho junto à escrita de poesia pode nos dizer algo sobre um possível *sujeito lírico* diferente; cuja diferença está no tipo de relação estabelecida com a natureza e a vivência do tempo.

Como vimos na tese de doutorado de José Juvino da Silva Junior (2016), que se dedicou a estudar a jornada do poeta sondando o sagrado e a apresentação da natureza em um corpus de cinco livros, que vão desde 1968 até 2005, o que surge na escrita do poeta é uma estética da escuta, que se abre para o outro na medida em que “Leonardo Fróes e os sujeitos líricos que cria reconfiguram aberturas para o mundo da vida, via escuta e convívio, deambulação e êxtase, percepção afetiva e relação. É uma poética de um lirismo do encontro, do devir [...]” (Silva Junior 2016: 154).

Vemos aqui destacado esse importante traço na obra do poeta, o da alteridade, que tão fortemente tem ocupado um lugar nos estudos literários contemporâneos e que, na esteira de Alexandre Nodari (2024), será melhor apresentado na última parte deste texto.

De modo semelhante, José Thomaz Brum, em texto incorporado à edição da *Poesia reunida* (1968–2021) de Leonardo Fróes, escreve que a “Natureza, em Fróes, detém a chave dos impasses humanos” e que isso nos impele, como leitores, “a uma espécie de simpatia ritual pela Natureza” (Fróes 2021: 411).

Ou seja, a reconfiguração de um sujeito lírico na obra deste poeta passa pela diferente tensão criada entre homem e natureza de modo a desobjetificar a natureza e implicar mais intensamente o sujeito numa sorte de obliquação (Nodari 2024) em que o homem enfrente e compreenda seus impasses sempre atravessado pelo outro que é a natureza.

Somamos a essas percepções certo preciosismo formal, comum a um autor que não reduz sua fatura estética aos temas apenas, conforme bem capturou o poeta e crítico Dirceu Villa (2019). Este autor nos mostra, em um ensaio intitulado *Caos provisório, perpétuas rondas: 50 anos da poesia de Leonardo Fróes*, que já no primeiro livro, *Língua franca*, de 1968, é possível notar nos versos do poeta um explícito diálogo rítmico com Carlos Drummond de Andrade, diálogo esse que será retomado em livro de 2005, *Chinês com sono*, porém, sem os decassílabos, e sim mais orientado pelas orações coordenadas, conforme demonstra Sales (2023) em ensaio intitulado *A poética da permanência em Chinês com sono*, de Leonardo Fróes.

Sendo assim, vamos ao poema de nosso estudo:

Capim

1

hoje eu posso esgotar
o estoque a estocada
de determinadas palavras
que estão sendo consumidas usadas
no intervalo irregular do meu cérebro
onde as palavras fabricadas
quebram-se caindo dos ossos
da caixa craniana fechada
porém sangrando na raiz
dos meus cabelos his-
tóricos enrolados
como um chafariz
de sensações

2

eu digo um chafariz
de sensações como as que eu gosto
com a minha violência afetiva
logo desmanchada em capim
sem mim ou misericórdia
como se agora eu estivesse acordado
ao dar com uma caída de nuvens
que ofusca minha ideia de ser

3

quando acontece essa minha união com o capim
eu já não sinto a necessidade de ser
o mim acostumado da nossa fome de nomes
domados para dobrar e pôr na boca da sorte
enfim normal como dormir ou parar
assim entrando realmente na terra
com a mão da morte segurada num riso
que realmente não tem porque doer alegrar

4

o traçado do capim do corpo
junta os ossos e as nervuras
do céu numa coisa só que
seria antes a não-coisa difusa
que a neblina desenha
com seus dedos igualmente hipotéticos
passando na existência tremida
duvidosa
de um morro totalmente verde
coberto pelo capinzal corporal

5

coar o corpo na própria química
da goma inevitável de tudo
que é derramado sobre a pele e

passa os ossos como um corpo qualquer
atravessa uma parede branca
sem deixar nódoa:
na química de tudo é que estão os comandos
dos meus anéis orgânicos presenciados
ali, numa derivação contínua...
(Fróes 2019: s. p.)

Na primeira parte do poema, vemos a aparição do que Didi-Huberman chamaria de sintoma: “onde as palavras fabricadas / quebram-se...” caem dos ossos do crânio fechado, porém, também de onde jorra um sangue; esse sangue vem das raízes dos cabelos que aqui são apresentados como chafariz de sensações. Percebe-se nessa abertura a articulação de diferentes singularidades que emergem justamente da fratura, ou de uma falta.

Na segunda parte do poema, essa singularidade articulada a partir da falta, da fratura (da queda das palavras), implica o plano das sensações (vindas dos cabelos, uma imagem que poderia levar ao surrealismo, mas não leva) com a objetividade de uma imagem, a do capim. A essa imagem atribuiremos, por ora, a operação de imagem-dialética.

Veja que no verso seguinte, depois do surgimento da imagem, pode-se perceber um esforço de despsicologização, “sem mim” (que sonoramente retoma a imagem do capim), e de descristianização “ou misericórdia”. Dito de outra maneira, essa imagem de fato parece promover uma fratura, dado que ela começa a se relacionar com outra singularidade do poema que é a “caída de nuvens”. Essas nuvens que parecem vir abaixo vão tornando nebulosa uma ontologia já gasta, “ofusca minha ideia de ser”. Em consonância com a primeira parte, notamos aqui também a queda de um logos (palavras e ontologia).

Na sequência, a terceira parte do texto continua modulando a imagem do capim, porém notamos um elemento novo no poema, o capitalismo. À medida que se intensifica a implicação do sujeito com o capim, diminui-se a “fome de nomes / domados para dobrar...”. Portanto, une-se à ideia de desgaste ontológico, desgaste com as palavras, a ideia de tornar o domínio das palavras subserviente aos lucros. Ambas as ideias contidas no sintagma, palavras já dominadas e fazer dobrar, não interessam mais a esse sujeito que na sequência vai associar uma palavra sedutora da semântica neoliberal, “sorte”, com “morte” por meio de uma rima interna dos versos.

Esse ponto de toque fonético entre a sorte e a morte não revela apenas ironia no poema de Fróes, revela também a ambiguidade que complexifica a estrofe; a saber, se não se fratura as palavras, dobra-se a aposta em um mundo cuja fortuna pode ser a morte. Morte não apenas do sujeito, mas também do mundo. Devastação, cataclisma climático.

Essa chave de leitura é corroborada pela abertura do poema. No segundo verso, por meio também de uma aproximação fonética, deparamo-nos com os vocábulos “estoque” e “estocada”. O estoque pode ser associado ao gesto de dobrar a aposta, por consequência, e também por aproximação fonética, pode ser associado ainda à “sorte” (encontro toante); e a estocada abriria uma leitura possível para a queda das palavras gastas. Assim como pode ser

lida como o particípio do verbo estocar, “estocada” pode também ser lida como um golpe, a derrubada da ontologia dos lucros.

Seguindo com a leitura, a quarta parte do poema traz implicação do corpo do sujeito com o mundo por meio da imagem do capim (“o traçado do capim no corpo / junta os ossos e as nervuras do céu”) e isso se torna a não-coisa, podemos dizer, a fratura, e ao mesmo tempo torna o capim a materialidade porosa onde se instala uma dialética entre homem e mundo, este, o mundo, visibilizado na montanha.

Surge ainda nessa parte (a quarta) um elemento que, por aproximação agora semântica, já havia sido evocado na segunda parte do poema; refiro-me à neblina, que pode estar associada à queda de nuvens que o poema já havia trazido. De que modo isso ocorre? A operação da queda de nuvens no início do poema é o ofuscamento da ontologia (ofusca a “ideia de ser”). Já aqui, quarta parte, quando retomada em forma de neblina, ela “desenha” “com dedos” “hipotéticos” “um morro totalmente verde” “coberto pelo capinzal corporal”.

Ou seja, a imagem do capim opera a elisão do sujeito (que é corpo) com o mundo (que é montanha). E se se trata de elisão, estamos diante de uma carne apenas. A carne da duração onde mundo, paisagem, planta e homem se tornam fluxo em dialética na mesma imagem. Aqui podemos lembrar da experiência de subjetividade, conforme sugerida por Didi-Huberman.

A parte final do poema traz a operação do filtro: “coar o corpo na própria química” “da goma inevitável de tudo” “que” “passa os ossos”, “na química de tudo é que estão os comandos” “dos meus anéis orgânicos presenciados” “ali, numa derivação contínua...”. Voltam aqui os dedos da neblina que se elidem aos anéis orgânicos do sujeito já transmutado ambigualmente em objeto (mundo), e tudo isso é ressignificado no Agora por meio de uma contínua derivação. Os anéis orgânicos nos remetem à natureza (onde já está implicado o sujeito) e seu tempo passando. Basta lembrarmos da técnica de identificação das idades das árvores que tomam por medida os traços temporais presentes nos anéis orgânicos fatiados em seus troncos. Dito de outro modo, o tempo da natureza, idade da árvore, é também o tempo do sujeito e isso reforça a ideia de elisão, que é também dissolução, entre sujeito e objeto, entre homem e natureza. Essa elisão é o que o poema revela como duração, pois ela ambigua os tempos (do homem e da natureza) numa dialética que dura o exato tempo da experiência poética; a isso Didi-Huberman chamaria de *longínquo*, ou lugar. Em suma, lugar é o ponto em que os tempos se misturam.

O capim e os anéis orgânicos são os materiais porosos por meio dos quais o sujeito, ao atravessá-los e incorporá-los, filtra os excessos de psicologia que, em poesia, podem ser também confinamento ou falta de solidariedade, uma vez que não passa pela radical escuta.

Sem esse filtro, que é também encarnação sujeito-mundo (subjetividade, segundo nossa concepção), a experiência literária não descontinua o ensimesmamento do sujeito. A rigor, acaba que nem poética a experiência chega a ser, caso pensemos, junto com Alexandre Nodari (2024), no acontecimento literário como um gesto de obliquação em que um “eu” expressa-se assumindo o lugar de um “mim”, que, por sua vez, já é uma subjetivação em perspectiva, ou seja, fruto de uma ida à escuta.

Pois bem, interpretando as imagens do poema, vamos nos deparando com recursos rítmicos que intensificam a paisagem sonora e temporal vivenciada no texto.

A irregularidade métrica dos versos adensa o elemento imponderável da relação que se estabelece entre homem e natureza na paisagem que cresce temporalmente. Do que estamos falando? Se se trata de elisão na porosidade da imagem do capim, não podemos esperar que uma das partes da relação, natureza ou homem, imponha-se como agente na emersão do sentido. Logo, a hesitação sugerida nos metros irregulares reforça a ideia de que, na coexistência entre homem e natureza, ambos irão compor uma mesma carne temporal em que se dissolve o poder de agenciamento entre um e outro elemento da relação. Em suma, o imprevisível ritmo ajuda na dissolução de uma lógica em que um, o homem, sempre se impõe frente ao outro, a natureza, numa “bela” demonstração de controle sempre embasado na racionalização que procura minimizar o imponderável.

Dito ainda uma vez, o imprevisível metro desarticula a dicotomia sujeito/objeto que sempre se valeu dos procedimentos artificiais de controle que reforçaram, inclusive por meio da literatura, o agenciamento do homem sobre a natureza. A desarticulação desse poder de ação do sujeito sobre o objeto se dá também pelo imprevisto temporal, pela irregularidade dos metros, dos tempos.

Mas como o tempo na poesia não é delimitado única e tão-somente pelo metro, cabe observar também os lugares dos acentos nos versos e o que eles nos trazem para compor essa paisagem temporal do poema. Notamos, ao longo do poema “Capim”, um predomínio dos acentos (sílabas tônicas) em vogais abertas, por exemplo, “posso esgotar”, “o estoque a estocada”, “de determinadas palavras”, “no intervalo irregular de meu cérebro”, “como se agora eu estivesse acordado”, o que dá à paisagem certa claridade, certa luminosidade.

Soma-se a esse predomínio das vogais abertas a ocorrência significativa de tônicas nasalizadas, “de sensações como as que eu gosto”, “com a minha violência afetiva”, “logo desmanchada em capim”, “sem mim ou misericórdia”, “passando na existência tremida”, “capim do corpo”. O efeito dessas ocorrências, quando associadas à luminosidade das vogais, cria na plasticidade do texto a percepção da passagem do tempo. Esta se materializa no poema por meio de imagens como a do deslocamento do ar que se pode ver no movimento das nuvens e no trabalho da neblina. Ambas as imagens induzem uma atmosfera um pouco mais opaca, podemos dizer, ambígua, que se relaciona com a passagem do ar numa paisagem em que o sujeito já se dissipou em “capinzal corporal”. De maneira mais clara, o sujeito como o conhecemos está ausente.

Em suma, versos de metros imprevisíveis, predomínio sonoro da luz e passagem do ar, reforçado na presença das nasais, convergem para que o leitor vivencie essa paisagem mais próximo do chão, do capim, de onde se pode perceber e respirar melhor o tempo.

A poesia de Leonardo Fróes parece promover esses sintomas que, se assumidos como lugar de sentido, duração, por meio de imagens-dialéticas, como a do capim, instalam-nos nesse outro lugar (vertical e de corte) em que, mais do que sujeitos de enunciação, tornamo-nos sujeitos-objetos na escuta e da escuta. Tornamo-nos paisagem, não daquelas que se

fotografa de longe, monetizáveis, mas daquelas que se respira ao rés-do-chão. Humus, vestígio do tempo.

4. Da ecologia poética

O poema termina reticente. Não hesitante, mas em “contínua derivação”. Sugere, com isso, que a obliquação inerente à experiência poética de um sujeito-objeto – ou a saída de si para a eventual escrita de si – dá-se na descontinuação do que o re-presenta, dá-se naquilo que Nodari (2024), com Uexküll, chamou de “texterioridade”. Uma tecitura, rede, teia de sentido para si que impescinde da compreensão do outro, e não apenas como gesto consciente de alteridade, mas como condição de sobrevivência mesmo. O que sustenta o sujeito, agora também objeto (o capim tornou tudo paisagem, o homem e o mundo), é a percepção de que o externo e o interno formam uma carne solidária, não no sentido moral do termo, mas no contraditório sentido em que causalidade e casualidade mobilizam, juntas, a transformação dos mundos.

É oportuno lembrarmos aqui também da proposta de Félix Guattari. Para o pensador francês, é preciso pensar e agir a partir de uma ecosofia, que seria “uma arte da eco, subsumindo todas as maneiras de domesticar” (Guattari 1993: 38). Numa ampliação da ideia de ecologia para a confluência de três fatores, a saber, o social, o mental e o ambiental, o psicanalista francês coloca essa arte ecológica no centro do processo humanizador e civilizatório de modo a plantar uma semente fundamental nas discussões da virada do século XX para o XXI no que diz respeito à dissolução da dicotomia dominante que o homem mantém com a natureza, baseando-se nas tensões entre sujeitos e objetos. As *três ecologias* de Guattari já punham em pauta aquilo que se desdobra hoje de maneira sofisticada em teses como as de Alexandre Nodari, que radicalizam, por meio da observação rente à literatura, o lugar da alteridade quando se trata de nos inscrevermos no mundo com arte, literatura, poesia.

A poesia, com Fróes, não deixa o mundo parar. Não permite que o mundo se cristalice a não ser em sua opacidade, em sua imagem-dialética de tensão entre o tempo de Agora (corte, emoção, acaso, equívoco, acidente) com o de Outrora (ilusória causalidade que descansa). E ao fazer isso propõe uma ecologia onde antes pairava uma ontologia gasta; ecologia tomada no sentido que compreendemos a partir de Guattari com desdobramentos na alteridade radical de Alexandre Nodari.

Em vez de fazer o mundo lucrar em um logotipo de palavras dominadas pela semântica neoliberal (“sorte”, “estoque”), coloca-o, o mundo, em deriva contínua, onde as palavras sejam lugares de respiro em uma paisagem que não repousa em qualquer lógica desprovida de equívoco. O sujeito que emerge do poema de Fróes parece ser aquele que se materializa em deriva, na carne de convívio entre a causa e o acidente, entre a lógica e o não-sentido e tudo isso coado nos poros de uma paisagem chão: o capim.

E para encaminhar nosso argumento, podemos nos valer de um vocábulo francês não trazido à baila por Didi-Huberman – quando traçou sua noção movente e despolicologizada de sujeito – para sugerir que o capim no poema de Fróes promove a fratura onde o Outrora

(mundo das palavras a serviço no lucro) e o Agora (emergência da não-coisa) se elidem, anacronicamente, para mostrar o vestígio de um sentido possível.

Quando lançou mão do *subjectil* e do *sujet* para implicar sujeito e assunto e, com isso, quebrar a dicotomia tão desgastada entre sujeito e objeto, ou sujeito e mundo, o filósofo poderia ter recorrido também ao vocábulo *subtil* para dar contornos mais finos (como quem corta e une, à maneira de “uma faca só lâmina”) ao que chamou de respiração, referindo-se ao rebaixamento da aura. A imagem dialética que o capim mobiliza ao descontinuar a ontologia desgastada deve ser entendida como a faca de João Cabral – conforme corta, revela a espessura não apenas da carne cortada, mas também da faca que corta. Essa elisão da carne com a faca, a espessura do corte, Didi-Huberman só percebeu mais tarde nos travessões de Clarice Lispector, em ensaio publicado no Brasil sob o nome de *A vertical das emoções* (2021).

A esse corte fino que torna a coisa espessa, que é limiar e não fronteira, talvez o filósofo esteja chamando de lugar (ou *longínquo* da imagem; duração). Entretanto, conseguimos compreender melhor esse corte (que mais entrelaça do que separa) na porosidade do capim, em um poema que faz cair a ontologia desgastada do sujeito e emergir uma ecologia poética em que o tempo passa a ser percebido com o outro, no outro; em um poema que nos ajuda a ver que a imagem poética e dialética é lugar e é tempo.

E tempo, no sentido que vimos estudando, não deve ser assumido como um novo ente, isso nos levaria mais uma vez a ontologias que se direcionam para um sistema lógico, causal, de representação. O tempo, queremos deixar melhor sugerido, deve ser compreendido como lugar de não passar, que não corre para outro tempo-espaco; lugar de permanecer para fraturar discursos hegemônicos sobre um tempo determinado pelos lucros e não pela experiência. E, ao mesmo tempo, lugar de permanecer em fluxo (deriva).

A poesia, sabemos, é um desses lugares dialéticos em que o tempo pode ser vivido como experiência. Como duração de um mim que é também um outro. E no poema de Leonardo Fróes esse tempo-respiro, corte, fratura, torna-se um convite radical à alteridade que, por meio da literatura, contradiz o mundo em repouso.

Literatura e mundo, nessa ecologia poética, seriam sujeitos-objetos da recusa de um logos em que se fatura com a palavra (e não fratura). A ecologia poética de Fróes não surge como negação da ontologia (assim como Benjamin não anuncia a morte da aura), antes, ela, a ecologia poética, aparece como fratura, descontinuação, para mover ontologias em outros lugares. Lugares também de não saber. Lugares em que os seres estejam em fluxo, derivas e devires; não em atendimento imediato a demandas do lucro.

Em quase toda sua obra, Fróes propõe uma relação homem-natureza que nos coloca em outro ritmo ontológico. Um ritmo onde desacelerar não equivale a suspender o movimento, antes, engaja-nos em outros fluxos temporais; fluxos esses mais tensionados por uma poética que aproxima o homem (sua consciência e psicologia) com a natureza e suas camadas orgânicas de tempo (o da experiência e o dos anéis orgânicos das árvores). Daí a não aceitação de que a vivência do tempo atenda a uma dinâmica apenas e que esta opere no ritmo do capital.

Na ecologia poética de Fróes, somos atraídos a uma zona ética de não saber, onde as representações do tempo estão descontinuadas. E, frente a essa fratura, vemo-nos diante de imagens em que o tempo possa ser compreendido e, por que não dizer?, vivido na ação do sol sobre um portão enferrujado (caso do poema “Para o muro de um solar”, do livro *Chinês com sono*, de 2005), na margem de um fluxo-rio que une o mundo dos signos cifrados com a natureza das pedras (caso do poema “Ler num mundo flutuante”, também de *Chinês com sono*) ou na porosidade de um sujeito que se vê outro-mundo na folha de um capim.

Em suma, vemos na poética de Fróes uma temporalização que permite retomar os autores do início deste ensaio. Crary (2016) denuncia as investigações sobre o sono para nos alertar acerca da extrema tecnocratização do homem que passa a funcionar como objeto na engrenagem do consumo, e não mais apenas como consumidor. Em resposta a cenários feito esse, Solnit (2002) restabelece zonas orgânicas da ação humana ao chamar nossa atenção para a força política e poética da caminhada. Rosa (2022) mostra os procedimentos de aceleração a serviço de uma alienação que nos desconecta do tempo e Berardi (2020) sinaliza que um respiro possível à asfixia capitalista pode estar na insurgência da poesia.

O que esses autores parecem manifestar em comum, de maneira mais explícita Franco Berardi, é que, por meio da poesia, a experiência temporal pode ganhar camadas menos subservientes às dinâmicas de aceleração para o consumo. E o que vimos a partir de um poema de Leonardo Fróes, lido na chave da relação do sujeito com a natureza em radical alteridade (Nodari 2024), parece realmente apontar para outros modos de vivências da espessura do tempo. Um modo que, na experiência estética, ou seja, quando lemos e nos submetemos à desprogramação do comportamento, bem como do pensamento e do desejo, acabamos impelidos a outros fluxos temporais, fluxos que diminuem a distância entre a dimensão dos signos cifrados para uma experiência artística e a dimensão da ressonância com o mundo, ou seja, com o tempo da vida.

NOTAS

* Cristiano de Sales é professor no Departamento Acadêmico de Linguagem e Comunicação da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). É vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens da UTFPR. Doutor em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (Estágio Doutoral na Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle). Com foco na questão do tempo e das desacelerações que podem ser vivenciadas a partir da literatura, conforme projeto homologado em sua universidade, tem centrado suas pesquisas nas literaturas modernas e contemporâneas. Escreve poesia e colabora como crítico no jornal *Rascunho*.

¹ “La marche transformée en art attire l’attention sur l’acte dans ces aspects les plus simples: en pleine nature, elle mesure l’un par rapport à l’autre le corps et la terre, en ville elle provoque des rencontres imprévues.” (Solnit 2002: 355)

² Referimo-nos à obra *Sem título (Onement I)*.

Bibliografia

- Berardi, Franco (2020), *Asfixia: capitalismo financeiro e a insurreição da linguagem*. Tradução de Humberto do Amaral, São Paulo, Ubu Editora.
- Crary, Jonathan (2016), *24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono*. Tradução de Joaquim Toledo Jr, São Paulo, Ubu Editora.
- Didi-Huberman, Georges (2021), *A vertical das emoções*. Tradução de Eduardo Jorge, Belo Horizonte, Relicário.
- (2015), *Diante do Tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Tradução de Vera Casanova e Márcia Arbex, Belo Horizonte, Editora UFMG.
- Fróes, Leonardo (2019), *Assim*. Lisboa, Douda Correria.
- (2021), *Poesia reunida (1968-2021)*. São Paulo, Editora 34.
- Guattari, Félix (1993), *As três ecologias*. Tradução Maria Cristina F. Bitencourt, Campinas, Papirus.
- Merleau-Ponty, Maurice (2004), *O olho e o espírito*. Tradução Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira, São Paulo, Cosac Naify.
- Nodari, Alexandre (2024), *A literatura como antropologia especulativa*. Desterro (Florianópolis), Cultura e Barbárie.
- Rosa, Hartmut (2022), *Alienação e aceleração: por uma teoria crítica da temporalidade tardo-moderna*. Tradução de Fábio Roberto Lucas, Petrópolis, Vozes.

- Sales, Cristiano de (2023), “Uma poética da permanência em *Chinês com sono*, de Leonardo Fróes”, *Aletria*, v. 33, nº 3, Belo Horizonte: 99-119, <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/41824/39508>> (último acesso em 12/11/2025)
- Silva Junior, José Juvino da (2016), *Leonardo Fróes e as cartografias das vertigens selvagens: a poesia, o mundo natural e o sagrado*. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.
- Solnit, Rebecca (2002), *L’art de marcher*. Arles, Babel.
- Villa, Dirceu (2019), “Caos provisório, perpétuas rondas: 50 anos da poesia de Leonardo Fróes”, *Meteoro Revista de Poesia*, nº 1, São Paulo: 96-107.