

FORMAS DA PAISAGEM-LIVRO E DA PAISAGEM-CORPO NA POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Pablo Simpson

UNESP, São José do Rio Preto

Resumo: O objetivo deste ensaio é percorrer alguns poetas contemporâneos brasileiros, como Ana Cláudia Romano Santana e Ana Martins Marques, para buscar considerar o que seria, por um lado, certa recusa à paisagem, por outro, a recorrência de objetos diminutos — folhas, sementes — apreendidos por um olhar que se dirige para baixo. Tal olhar encontrará, frequentemente, dois lugares: um dobrar-se sobre o próprio espaço, substituindo o que se poderia chamar de referência pela autorreferência, e uma paisagem-corpo construída por meio de três imagens centrais: das mãos, das cicatrizes e das raízes.

Palavras-chave: Natureza, Poesia brasileira contemporânea, Fenomenologia.

Abstract: The aim of this essay is to examine some contemporary Brazilian poets, such as Ana Cláudia Romano Santana and Ana Martins Marques, in order to consider what would be, on the one hand, a kind of a refusal of the landscape, and on the other, the recurrence of tiny objects — leaves, seeds — apprehended by a downward gaze. Such gaze will often find two places: a folding over of one's own space, replacing what could be called reference with self-reference, and a body-landscape constructed through three central images: hands, scars, and roots.

Keywords: Nature, Contemporary Brazilian Poetry, Phenomenology.

Eu gostaria, em primeiro lugar, de agradecer o convite da Profa. Élide Valarini Oliver e a acolhida para este encontro¹. Confesso que inicialmente hesitei em aceitá-lo por razões que eram de ordem puramente conceitual e de um conceitual preguiçoso de minha parte, que não tem nada a ver com a preguiça da longa viagem. Não me vi na noção de “narrative”, porque venho, em grande medida, dedicando-me à poesia. Até perceber que estava muito aprisionado por essa partilha esquemática

¹ *Nature and Narrative. Approaches to a Brazilian Landscape*. Santa Barbara, Califórnia, 2025.

entre narração e poesia, que data do início do século XX². Depois não encontrei rapidamente um caminho para pensar o que poderia ser uma paisagem “brasileira”, diante da operação complexa que é considerar paisagem e natureza, ainda que me voltasse à cabeça a formulação inicial da FLIP — a Festa literária de Paraty de 2022, intitulada “Plantas e literatura”, ancorada no que definiram como uma “virada vegetal” no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* de Oswald de Andrade. Cito um trecho do texto da curadoria que está no site oficial:

Olhando a partir de Paraty — sua cidade berço, lugar de encontros das águas com a terra —, buscamos na floresta a inspiração para a Festa deste ano: a diversidade, a colaboração em vez da competição, a capacidade regenerativa, a rede de comunicação estabelecida no ar e na terra entre as raízes das árvores e as hifas dos fungos, as alianças formadas por águas, pedras, plantas, ventos, insetos, pássaros e todos os viventes.³

Antecipo, com esse trecho, o deslocamento, que será o meu, para algo menor — raízes, plantas — aos quais retornarei mais à frente, porém que reorganizam a leitura de Oswald, do que chamou, efetivamente, de “vegetação” ou de “a floresta e a escola”, nesse texto difícil, porque repleto de justaposições, cortes e ironia que é o *Manifesto*. Oswald falaria, por exemplo, de “elites vegetais” — seriam elas nossas elites agro-exploradoras da monocultura predatória?

Trata-se de um deslocamento para algo menor que talvez estivesse no que Oswald indicou como “uma nova escala”. Vem num trecho que aponta para o que nos interessa aqui, ainda que de forma indireta. É quando menciona o pintor do *Quattrocento* italiano Paolo Uccello para propor o que chamaria de uma “nova perspectiva” — lembro que Uccello foi considerado, nos anos 1920, um precursor do surrealismo e que esteve no *Primeiro Manifesto Surrealista*, publicado meses depois ao de Oswald, embora já fosse referência a alguém como Apollinaire, que o comparou com o pintor Henri Rousseau⁴. O trecho de Oswald é o seguinte:

Uma nova perspectiva. A outra, a de Paolo Uccello criou o naturalismo de apogeu. Era uma ilusão ótica. Os objetos distantes não diminuía. Era uma lei de aparência. Ora, o momento é de reação à aparência. Reação à cópia. Substituir a perspectiva visual e naturalista por uma perspectiva de outra ordem: sentimental, intelectual, irônica, ingênua.⁵

Não nos cabe aqui ir a todos os caminhos indicados por Oswald, que nos levariam a um texto sobre a pintura mural em que mencionaria novamente Uccello, e onde falaria de Tarsila e de um gigantismo⁶. Nem à percepção, que será de parte das vanguardas, de que Uccello está mais do lado da abstração, do número, do que preocupado com o corpo ou o assunto, como para Antonin

² Cf. A esse respeito Dominique Combe. *Poésie et récit: rhétorique des genres*. Paris, José Corti, 1989.

³ Cf. <https://flip.org.br/2021/principal/nheery-plantas-e-literatura/>

⁴ Cf. Ainda Tessel M. Bauduin, “Paolo Uccello in French Surrealism: Doubling Antonin Artaud”. *RIHA Journal* 0296, 20 February 2023.

⁵ Oswald de Andrade. *Manifesto antropófago e outros textos*. Organização e coordenação editorial de Jorge Schwartz e Gênese Andrade. São Paulo, Penguin/Companhia das Letras, 2017, ed. digital.

⁶ Oswald de Andrade. *Ponta de Lança: Obras completas 5*. Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1972, p. 109.

Artaud⁷. É uma leitura que encontraremos em Yves Bonnefoy, nos anos 1950, para quem Uccello terá compreendido a “convivência” entre um aspecto do imediato quase espectral e sua essência matemática⁸.

Fiquemos apenas com a “perspectiva de outra ordem” de Oswald, curiosamente desdobrada por quatro caminhos pouco óbvios. Ela é sentimental, intelectual, irônica, ingênua. E de uma ingenuidade que parece convocar o mundo infantil: “A poesia Pau-Brasil. Ágil e cândida. Como uma criança”, diria pouco antes. Para que possamos afirmar que a “nova escala” surgirá também com essa menção a algo entre a infância e a primeira educação: “Uma nova escala: A outra, a de um mundo proporcionado e catalogado com letras nos livros, crianças nos colos”⁹. Faz dessa infância — e lembro que meus filhos adoram coleções e insetos — algo que já estava em Friedrich Schiller, evocado por dois dos quatro caminhos indicados. Ingênua, porque “não se separa da consciência espontânea de um mundo que não distingue o natural e o cultural, o poético e o prosaico”, diria Jacques Rancière¹⁰, observando nela uma solução de continuidade que seria uma forma de escapar ao dilema entre o individual e o coletivo, numa poesia imanente ao mundo. Como indicou Márcio Suzuki, talvez se pudesse dizer que a mão do artista “se orienta pelo instinto, obedece espontaneamente apenas à natureza”, com uma espécie de liberação das “regras que norteiam o ofício do artífice”¹¹. Contra essa ingenuidade, Schiller viria opor, como uma outra faceta, a dimensão sentimental, de um mundo que suspiraria diante da natureza perdida. Faria da poesia uma “forma separada”. Trata-se de uma “atividade reflexionante”, diria ainda Suzuki — a “marca do poeta sentimental” —, que põe a natureza, desta vez, na “rota de sua perfectibilidade”¹².

Gostaria de deixar, por ora, essas duas dimensões em suspenso: de certa comunhão e do luto melancólico, a “doce melancolia”, diria Schiller¹³, que talvez seja uma forma de paralisia, ainda segundo Rancière, diante da “triste objetividade das coisas mortas e do mundo prosaico”, desencantado, embora a poesia busque permanentemente reinscrever “essa ingenuidade perdida” no “programa de uma poesia nova”¹⁴. Para Paulo Prado, leitor de Oswald: “A *nova poesia* (grifo meu)

⁷ Ainda segundo Bauduin 2023.

⁸ Yves Bonnefoy. *L’Improbable et autres essais*. Paris, Gallimard, 1980, p. 81.

⁹ Oswald de Andrade. *Manifesto antropológico e outros textos*. Op. cit., ed. digital.

¹⁰ Sigo aqui a leitura proposta por Jacques Rancière em *La parole muette: essai sur les contradictions de la littérature*. Paris, Fayard/Pluriel, 2010, p. 58.

¹¹ Friedrich Schiller. *Poesia ingênua e sentimental*. Estudo e tradução de Márcio Suzuki, São Paulo, Iluminuras, 1991, p. 17.

¹² *Id.*, p. 28.

¹³ *Id.*, p. 55.

¹⁴ Jacques Rancière. *La parole muette*, Op. cit., p. 59.

não será nem pintura, nem escultura, nem romance. Simplesmente poesia com P grande, brotando do solo natal, inconscientemente. Como uma planta.”¹⁵

*

A FLIP traria ainda outras perspectivas. Questionaria concepções antropocêntricas ao propor um pensamento vegetal que seria imaginar “o que pensam as plantas”, na esteira do que está no livro de Eduardo Kohn, *How forests think: toward an anthropology beyond the human*, de 2013. Indagaria ainda — e eu cito o artigo de Evando Nascimento que veio em seu catálogo, autor de *O pensamento vegetal: a literatura e as plantas* (2021) — “o que pensam culturas não ocidentais sobre os vegetais, especialmente duas que coexistem no espaço civilizacional brasileiro: a cultura indígena e a afrodescendente”¹⁶.

Lembro que na época, para além das indicações literárias que o catálogo trazia — Cláudia Roquette-Pinto, Julia Hansen, Ana Martins Marques, dentre outras — havia um livro recém-publicado que me chamou a atenção, de Ana Cláudia Romano Santana. Trata-se de um livro de poemas inteiramente construído por meio da representação visual de sementes acompanhadas por textos, como se fosse uma espécie de catálogo ou um *seminarium*, por assim dizer. Havia nele muitos poemas bonitos que reencenavam algo da forma do haicai, quase como se certo olhar para a nossa relação com a natureza, com essa natureza que cabe nas mãos, encontrasse aí a sua forma arquetípica, que é também a de um aprendizado. Cito dois poemas e em seguida a reprodução de suas páginas não numeradas na edição de 2021:

passa um picão
levanta fumaça
picão-preto balança

[picão]

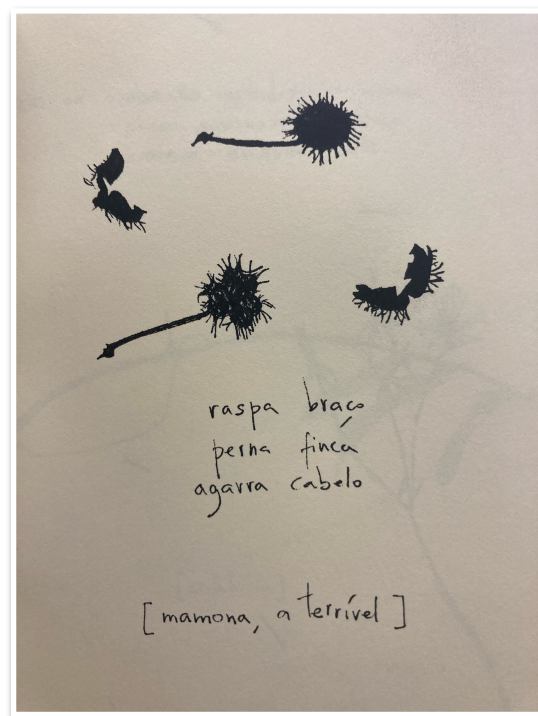
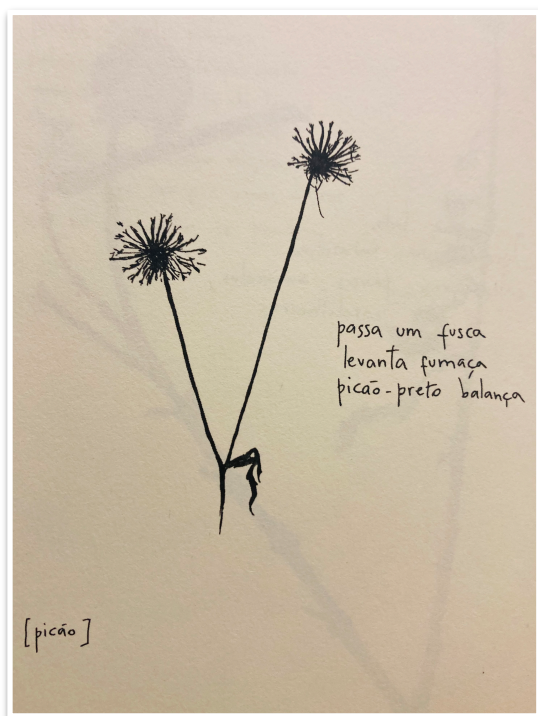
raspa braço
perna finca
agarra cabelo

[mamona, a terrível]¹⁷

¹⁵ Paulo Prado. “PoEsia Pau Brasil” in Oswald de Andrade. *Poesias reunidas*. São Paulo, Companhia das Letras, 2017, p. 19. O texto de Prado é de 1924.

¹⁶ Para Evando Nascimento, o pensamento vegetal teria quatro significações: o que pensariam as plantas, o que nós pensamos a respeito delas e, de forma mais detida, o que pensam hoje filósofos e cientistas, tanto quanto escritores contemporâneos sobre elas. A essas quatro perspectivas, somaria a que assinala acima, não sem deixar de antecipar algo que estará ao final deste ensaio, o fato de observar na temática vegetal dimensões de vulnerabilidade e autodefesa. Cf. Evando Nascimento. “Floresta é o mundo: o pensamento vegetal” in *Ensaaios Flip, Plantas e Literatura*. Cf. https://flip.org.br/2021/wp-content/uploads/2021/12/Ensaaios_Flip_livro.pdf

¹⁷ Ana Cláudia Romano Santana. *Ave, semente*. São Paulo, Editacuja, 2021.



Gosto muito neles de seus jogos de palavras — passa, fumaça, balança —, de certo humor, que pode ser próprio ao haikai¹⁸, difícil de descrever, ora do lado da incongruência — o fusca e o picão — ora do lado da hipérbole — mamona, a terrível —, além de algo descritivo sugerido por uma cena ou uma enumeração, ambas confrontadas com suas imagens enigmáticas, vegetais, como aquelas do pintor francês Odilon Redon para as *Flores do mal* de Baudelaire.

Elas não nos deixam esquecer que o livro central da poesia moderna também é um livro, entre aspas, de flores. Em *Ave, semente* de Ana Cláudia Romano Santana, é como se os textos dessem movimento às imagens, porém, mais do que isso, é como se as integrassem a um aprofundamento da percepção — frente a essas imagens às vezes sumárias, diminutas —, integrassem-nas a um gesto mais amplo que pode ser também espiritual, como nos sugere o posfácio escrito pela autora: “o infinitamente pequeno relacionando-se com o infinitamente grande”, lembrando-nos de Blaise Pascal. Penso ainda na “semente litúrgica” do último poema do livro — como o grão de mostarda do Evangelho de Mateus — e na ideia de possível e de espera: “a semente espera no tempo”¹⁹.

*

Menciono essa dimensão espiritual para dizer que uma das dificuldades da formulação tem a ver com essa abertura, e com todo o caminho que Pierre Hadot percorreu em seu livro *O Véu de Isis: ensaio sobre a história da ideia de natureza*. Está em muitos lugares, sobretudo no capítulo “O estudo da natureza como exercício espiritual”. Um trecho dele, por exemplo, parece dialogar com certa atitude da poesia moderna, pensando em *Les Partis pris de choses* de Francis Ponge, quando Hadot, por um lado, identifica na pesquisa desinteressada da natureza uma “ascese da objetividade”²⁰, algo que me faz pensar num conjunto de poetas que Viviana Bosi estudou, como Rubens Rodrigues Torres Filho, nos quais observou uma espécie de empedramento, um tornar-se coisa do próprio eu: sujeito esvaziado de paixões e lances aventureiros, nos afirma²¹. Segundo Hadot, o cientista da objetividade se transformaria moralmente, ultrapassaria sua individualidade.

¹⁸ “The term haiku is derived from the first element of the word *haikai* (a humorous form of *renga*, or linked-verse poem) and the second element of the word *hokku* (the initial stanza of a *renga*)”, cf. Britannica: <https://www.britannica.com/art/haiku>.

¹⁹ Ana Cláudia Romano Santana. *Op. cit.*, sem página.

²⁰ Pierre Hadot. *O Véu de Isis: ensaio sobre a história da ideia de natureza*. Trad. de Mariana Sérvulo. São Paulo, Ed. Loyola, 2006, p. 208.

²¹ Viviana Bosi. *Poesia em risco: itinerários para aportar nos anos 1910 e além*. São Paulo, Editora 34, 2021, p. 268. Viviana Bosi, neste capítulo, propõe que “uma parte importante da inspiração motriz da negação explícita do lirismo” estaria em diálogo com a *Educação pela pedra* de João Cabral de Melo Neto, num “esforço cognitivo de aproximação gradual em direção aos objetos”, p. 279.

Por outro lado, nos lembra Hadot que a *physis* significou primitivamente o processo pelo qual uma coisa começava a existir, para só depois tornar-se a potência invisível que realiza esse acontecimento, com a passagem da experiência de um acontecimento ao reconhecimento de uma força íntima ligada a ele²². Com isso uma dimensão que será aquela de um segredo, de um véu a ser levantado, como diria Goethe a respeito do *Ensaio sobre a geografia das plantas* de Alexander Von Humboldt²³. É o que explica aproximarem-se, desde a origem, *physiologia*, o discurso sobre a natureza, e, *teologia*, o discurso sobre os deuses²⁴. Tal proximidade estará em grande parte da poesia do século XX, como assinalou Paul Bénichou, filiando-a à noção de “sobrenaturalismo” (*surnaturalisme*) de Victor Hugo:

[Victor Hugo] emprega para designá-lo a palavra “sobrenaturalismo”. Essa pretensão avançou na época de Baudelaire. Adquiriu, sobretudo, um desenvolvimento sistemático na metafísica do símbolo. A poesia é um conhecimento porque ela possui o sentimento dos símbolos, que são parte integrante do universo, pois o mundo sensível significa simbolicamente verdades espirituais.²⁵

Há inúmeras questões aqui com as quais poderíamos nos demorar. De forma geral, contudo, Pierre Hadot aponta para dois modelos de abordagem da natureza: a prometeica e a órfica, não sem indicar outras sugestões. Uma delas veria na natureza uma dimensão liberadora, da alma que toma “impulso nos vastos espaços do céu e da terra”²⁶. Outra, que nos é central, assinalaria que desde a antiguidade o poeta foi considerado o verdadeiro intérprete da natureza²⁷. O próprio universo se tornaria, aliás, um poema: poema cifrado, diga-se de passagem. Uma floresta de símbolos.

*

Feita essa volta, estava eu, portanto, com a ideia de uma natureza que seria interessante interpelar na poesia brasileira mais recente. Mas, sobretudo, com uma inquieta amplitude que vinha acompanhada, curiosamente, nos poetas que eu tinha à frente, de certa recusa à paisagem, à grande paisagem, a que estava, por exemplo, em “O Gigante de Pedra” de Gonçalves Dias, n° “A Cachoeira de Paulo Afonso” de Castro Alves ou em “Panteísmo” de Álvares de Azevedo. De Azevedo, cito

²² Pierre Hadot. *Op. cit.*, p. 46.

²³ *Id.*, p. 16.

²⁴ *Id.*, p. 60.

²⁵ Paul Bénichou. *Romantismes français I*. Paris, Quarto/Gallimard, 2004, p. 14. O trecho faz parte de uma entrevista originalmente publicada no número 54 de *Le Débat* em 1989, traduzida para um curso que ofereci sobre literatura e catolicismo em 2015:

https://www.academia.edu/40020360/Percurso_do_escritor_entrevista_com_Paul_BÉNICHOU

²⁶ Pierre Hadot. *Op. cit.*, p. 206.

²⁷ *Id.*, p. 223.

o trecho final desse poema que só aparecerá na quarta edição de suas obras, em 1873. Chamo atenção não só para uma religião da natureza, mas para um olhar dirigido ao “azul do céu” com esse frêmito sagrado que vem quase como resposta, alento, ao eu melancólico.

Por isso, ó meu amigo, à meia-noite
Eu deito-me na relva umedecida,
Contemplo o azul do céu, amo as estrelas,
Respiro aromas, e o arquejante peito
Parece remoçar em tanta vida,
Parece-me alentar-se em tanta mágoa,
Tanta melancolia, e nos meus sonhos,
Filho de amor e Deus, eu amo e creio!²⁸

A recusa talvez tivesse alguma relação com essa crença, sabendo que não há na poesia mais recente dois movimentos complementares da literatura romântica, como indicou Antonio Candido: um sentimento da natureza ou, por assim dizer, um nativismo celebratório, aliado ao patriotismo da *polis*, em que ambos constituem algo da ordem de uma “afirmação do próprio”, da paisagem local e da individuação nacional²⁹.

Trata-se, entretanto, de uma forma possivelmente mais ampla de recusa ao que poderíamos chamar de paisagem. É a sensação que se tem diante de um poema de Rodrigo Lobo Damasceno. Está em seu último livro, intitulado *Limalha* — limalha, aliás, são minúsculas partículas de metal. Traz-nos uma paisagem associada ao olhar amplo, aéreo, quase como se fosse a imagem de certo conforto que o poeta repreenhe, preferindo olhar, logo em seguida, para mãos que furtam:

a vida é uma ideia velha para os burgueses
(com seus olhos saturados de paisagens, passagens aéreas e poemas)
mas para nós é uma peça
danificada
passível de conserto
nas mãos
da gente certa
(a que ontem cantou o canto épico das colheitas
e hoje vive de pequenos furtos e versos no centro de Fortaleza)³⁰

Num outro poema, desta vez de seu primeiro livro, intitulado *Casa do Norte*, ao tratar de desertos, de terras americanas, o que se vê, aquilo a que se dedica o olhar do eu, é uma cobra: “eis um bicho/ que não pisa/ nos outros”³¹. Na série “Curtas do agreste”, o luar do sertão, para ficarmos com a referência conhecida, é barrado por uma carroça de feira³².

²⁸ Álvares de Azevedo. *Lira dos vinte anos*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2000, p. 327.

²⁹ Antonio Candido. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. v. 2. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993, p. 15.

³⁰ Cf. Rodrigo Lobo Damasceno. *Limalha*. São Paulo, Corsário Satã, 2023, p. 197. Agradeço a Marinna Silva Santos a lembrança deste trecho com sua resenha a *Limalha* in *O eixo e a roda*. 33, n. 4, 2024.

³¹ Rodrigo Lobo Damasceno. *Casa do Norte*. São Paulo, Corsário Satã, 2020, p. 79.

³² *Id.*, p. 23.

Em Ana Martins Marques, em *A vida submarina*, de 2009, num poema intitulado “Paisagem de hotel”, aquilo que o eu nos faz olhar não é nem mesmo uma paisagem ou um hotel na paisagem. Serve-se da luz da cidade para iluminar objetos menores, e, sobretudo, indiretamente, para obscurecer aquele que se pressente, que é o corpo do próprio eu.

Lá fora a cidade
brilhando
de uma luz não usada

Sobre a cama vazia
a camisa vazia
que despi.

E as unhas
meias-luas
num cinzeiro.³³

Poderíamos estender a enumeração, que, claro, é arbitrária porque tem a ver com meu recorte da poesia recente. Lembro, por exemplo, de uma série de poemas de Júlio Castañon Guimarães, de seu livro *Ensaaios, figuras* de 2005, que anunciam o fora de uma “vegetação que enfim se agita” num parque tropical, para deslocarem-se em seguida aos musgos da parede de casa e veios dos velhos móveis familiares³⁴. Ou de Paulo Henriques Britto, de dois poemas: um intitulado “À margem do Douro”, que começa com os versos “Não espero nada, e já me satisfaço/ com a consciência de ainda estar em mim”, e do poema “Muro”³⁵. Para quem está familiar com a poesia brasileira do século XX, teríamos muito a inquirir nesse gesto da paisagem bloqueada, como no conhecido “Poema do beco” de Manuel Bandeira:

“Poema do beco”

Que importa a paisagem, a Glória, a baía, a linha do horizonte?
— O que eu vejo é o beco.³⁶

Ou ainda a vislumbrar nesse olhar que se dedica ao diminuto objeto — as próprias unhas que se reiluminam ao tornarem-se meias-luas, os restos das gavetas onde se guarda “a ideia de futuro”, em Júlio Castañon Guimarães³⁷ — algo que estava também em Manuel Bandeira, no poema “Maçã”, com suas “pequenas pevides”³⁸.

³³ Ana Martins Marques. *A vida submarina*. São Paulo, Companhia das Letras, 2009, p. 100.

³⁴ Júlio Castañon Guimarães. *Poemas [1975-2005]*. São Paulo, Cosac & Naify, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2006, p. 11 e 18.

³⁵ Paulo Henriques Britto. *Nenhum mistério*. São Paulo, Companhia das Letras, 2018, p. 56 e 17.

³⁶ Manuel Bandeira. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1996, p. 228

³⁷ Júlio Castañon Guimarães. *Op. cit.*, p. 10.

³⁸ Manuel Bandeira. *Op. cit.*, p. 248.

O que gostaria de indicar é que onde esperaríamos encontrar paisagem ou apenas um jardim, algo que o olhar queira ordenar ou abarcar, que o ultrapassaria sem necessariamente tornar-se a desmedida da *hybris* ou do sublime, encontramos pouca coisa. Num poema intitulado “Jardim”, de Ana Martins Marques, assinala-se que “o pequeno jardim de inverno/ está morto/ como uma estúpida metáfora”³⁹. Em “*English park*”, poema de Mauricio Cardoso, é o vazio que surge: “vazio/ de um vazio em toda parte”⁴⁰. O *Parque das ruínas* de Marília Garcia, que faz menção a um parque no alto de Santa Tereza no Rio de Janeiro, com sua bonita vista para a Baía de Guanabara, inicia com o relato de uma artista norte-americana que teria colocado lágrimas no microscópio para ver se elas poderiam ser semelhantes a imagens topográficas. Em seguida, o eu detém-se não na paisagem deslumbrante mas num livro de Jean-Baptiste Debret — porque há uma coleção de obras de Debret no museu ao lado do parque, a Chácara do Céu — para apresentar-nos, em meio a outras imagens, esta de um mamão com suas sementes:



Vicente Dolgener, num estudo de mestrado defendido na Universidade de Lisboa em 2024, intitulada *As poetas respigadoras: Ana Martins Marques, Angélica Freitas, Mar Becker e Marília Garcia*, encontrou um caminho semelhante a esse que indiquei. Atento a um comportamento ecológico da poesia mais recente, respigadoras foi a tradução que sugeriu para a palavra francesa *glaneuses*, que está no título de um documentário de Agnès Varda, *Les Glaneurs et la Glaneuse* (2000), traduzido para o português como *Os catadores e eu*. A partir da ideia de colher o que resta da colheita, recolher o que outros não pegaram ou o que não é rentável, Vicente propôs a análise de três procedimentos estéticos. O primeiro deles, o que chamou de um deflacionar do mundo, do eu e da linguagem, a partir da incorporação à poesia de objetos menores, do cotidiano, sem “adorná-

³⁹ Ana Martins Marques. *A vida submarina*, Op. cit., p. 68.

⁴⁰ Mauricio Mendonça Cardoso. *Quarentaequatro*, Rio de Janeiro, Circuito, 2015, p. 51.

las com formas literárias consagradas ou integrá-las em tradições literárias de prestígio”⁴¹. O segundo, o de reciclar, com a dimensão de um escrever sobre o escrever a partir de mitos e imagens, com reverberações metalinguísticas mas sobretudo servindo-se de “técnicas como montagem, colagem, pastiche e paródia para estabelecer um diálogo intertextual”⁴². O terceiro, o de ajustar, fundamentalmente concebida a partir de uma relação com a paisagem. Seriam paisagens “marcadas pela escassez e pela fragilidade”, e que fazem o eu do poema circular numa “atmosfera de negações”⁴³. É quando se detém na noção de *tropismo negativo*, que está na leitura de Maurício Gutierrez do livro *Um teste de resistores* de Marília Garcia. Para Gutierrez, trata-se de pensar essa poesia como “uma poética dos trânsitos retidos”:

(...) o que interessa não é tanto o estímulo externo que acelera o crescimento ou o movimento (caso mais habitual do fototropismo: a planta que se desenvolve na direção da proveniência de luz solar), mas aquele que os desacelera, os retém, os leva a resistir — temporária ou minimamente — ao deslocamento (...) o que interessa nessa poesia e em sua resistência não é resistir em si, sendo o que é, dizendo o que diz, tampouco somente circular, mas fazer resistir algo que passa, conter um fluxo⁴⁴.

Vicente Dolgener observaria nesse “reter” claras reverberações ecológicas: o ajustar-se de uma “utopia limitada”. É como se, às avessas, assinalasse o que está numa frase de Pierre Wat em seu estudo sobre o nascimento da arte romântica: “A paisagem é uma ambição”⁴⁵. Não teríamos ambição aqui, nesta nova poesia, embora seja importante observar que se trataria de ambição, no panorama romântico, justamente porque a imitação seria impossível. Ao romantismo, segundo Wat, corresponderia a vocação do inacabado⁴⁶ num espaço de tensão movente entre o inacabamento e o desejo de acabamento. E o próprio interesse pela paisagem, para além da descoberta na natureza de um princípio divino, teria a ver com a valorização de um gênero menor, assim como de estudos preparatórios e esboços⁴⁷.

Atenho-me, contudo, menos a esses movimentos gerais — do deflacionamento, da reciclagem e do ajuste — do que a esse gesto, que me parece reiterado, de um olhar para baixo. Evidentemente, poderíamos ver nessa poética dos rastros, restos, fragmentos, germes, sementes, formas de apontar para a temporalidade, que é um tema central da lírica moderna. Ritualiza-se, diante da fragilidade, do desaparecimento, a própria percepção, o ver nas coisas a impermanência

⁴¹ Vicente Dolgener. *As poetisas resigadoras: Ana Martins Marques, Angélica Freitas, Mar Becker e Marília Garcia*. Dissertação de mestrado. Universidade de Lisboa, 2024, p. 9.

⁴² *Id.*, *ibid.*

⁴³ *Id.*, p. 73.

⁴⁴ Maurício Gutierrez. “Poesia e retenção: *Um teste de resistores* de Marília Garcia”, *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, 2015, p. 246-251.

⁴⁵ Pierre Wat. *Naissance de l'art romantique: peinture et théorie de l'imitation*. Paris, Flammarion, 1998, p. 88.

⁴⁶ *Id.*, p. 126.

⁴⁷ *Id.*, p. 87.

das coisas, como num poema admirável de Ana Martins Marques, que está em *O livro das semelhanças*:

Há estes dias em que pressentimos na casa
a ruína da casa
e no corpo
a morte do corpo
e no amor
o fim do amor
estes dias
em que tomar o ônibus é no entanto perdê-lo
e chegar a tempo é já chegar demasiado tarde
não são coisas que se expliquem
apenas são dias em que de repente sabemos
o que sempre soubemos e todos sabem
que a madeira é apenas o que vem logo antes
da cinza
e por mais vidas que tenha
cada gato
é o cadáver de um gato⁴⁸

Esse olhar para o menor, para o chão, parece-me, encontrará frequentemente dois lugares ou duas relações. A primeira delas é o dobrar-se sobre o próprio espaço, substituindo o que poderíamos chamar de referência pela autorreferência, cujo exemplo mais comum é o de Stéphane Mallarmé, que foi um poeta central para Drummond tanto quanto para a poesia concreta. No poema “Água-desfecho”, que começa com um verso de Mallarmé, Drummond faz o próprio rio, o rio da morte — um rio que é o próprio poema — submergir, qual fosse uma serpente enovelada, o “epilogado” eu. Cito o terceto final:

Pois submergindo estou, a vida é clara,
e não mais necessita de clemência
o epilogado, esvaecido ser.⁴⁹

Ana Martins Marques tem dois poemas em que a paisagem torna-se livro ou é atravessada pela presença física do livro. Lembram-nos que a paisagem é paisagem-texto, que é movida pela própria palavra, torna-se líquida, esvai-se, embora talvez não possamos atribuir a essa relação algo apenas autorreferencial, porque tomada pela abertura que é constitutiva à paisagem, como sugeriu Michel Collot⁵⁰. O segundo poema está citado em fragmento:

“Na cachoeira”

⁴⁸ Ana Martins Marques. *O livro das semelhanças*. São Paulo, Companhia das Letras, 2015, p. 72. Vicente Dolgener propõe uma análise deste poema em seu estudo. Cf. p. 78 e ss.

⁴⁹ Carlos Drummond de Andrade. *Poesia completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2006, p. 1205.

⁵⁰ Michel Collot. “Entrevista” in revista *Alea* 16 (02), julho-dezembro de 2014. Consultado em <https://www.scielo.br/j/alea/a/kKrzhrDqhfK8PvdFH37LrDB/>

Quando o corpo finalmente encontra lugar
na pedra quente
abre
um livro mineral
com a atenção dividida entre o céu e as letras,
que o sol ofusca,
e a página torna-se branca
como água

“No trem”

Um livro em viagem corta a paisagem (...) ⁵¹

Verônica Ramalho, em *Três línguas*, perfaz, por sua vez, uma erótica da língua em sua relação com a paisagem — há uma parte intitulada “jardim” — para descobrirmos, pouco a pouco, tratar-se também da língua/linguagem, confundindo-se com o próprio referente: “As plantas se lambuzam no temporal./Coram-se as línguas líridas e cores despontam, dissolvem o ocre em turvação carmim.” ⁵² Evocam, para mim, uma bonita análise de Haquira Osakabe da poesia de Orides Fontela. Porque é como se a própria palavra se tornasse fluxo, mutabilidade, coisa nova, também pelo gesto repetitivo com que o livro se constrói. É como se nesse movimento sugerisse a sua inesgotabilidade e a sua fugacidade: “o poema não serve, ele flui com asas arrítmicas, sua condição essencial é a fugacidade” ⁵³.

A segunda relação talvez pudesse dialogar com o que o próprio Haquira Osakabe chamou, nesse mesmo artigo, de corpo da poesia. Desloco a sugestão, entretanto, para pensar uma paisagem-corpo, e talvez até tomasse de empréstimo o seu subtítulo: “notas para uma fenomenologia”. Penso, sobretudo, em três imagens dessa relação que estão um pouco por todo lado. E que ficarão apenas esboçadas. A primeira, das mãos. De uma paisagem que é menos olhar, e mais tátil. Leonardo Gandolfi tem uma série de poemas que trata das “folhas secas” recolhidas em viagem e anotadas pela caligrafia da mãe ⁵⁴. Maria Cecília Brandi, no livro *A esponja dos ossos*, um poema em que o eu observa as unhas crescidas nas fotos de viagem que descreve ⁵⁵. E, com isso, toda uma paisagem afetiva ou erótico-vegetal que pode advir também do toque, como em poemas

⁵¹ Ana Martins Marques. *A vida submarina*. Op. cit., p. 74 e 76

⁵² Verônica Ramalho. *Três línguas*. São Paulo, Córrego, 2021, p. 86.

⁵³ Haquira Osakabe. “O corpo da poesia. Notas para uma fenomenologia da poesia, segundo Orides Fontela”. *Remate de Males*, Campinas, SP, v. 22, n. 2, 2002, p. 106.

⁵⁴ Robinson Crusoe e seus amigos. São Paulo, Editora 34, 2021. Há também um poema intitulado “Folhas secas”: “Me reparto/ em dezenas de pedaços/ até que fiquem do tamanho/ das folhas secas/ que vão de um lado/ para outro no quintal/ agora flutuamos/ agora batemos contra o muro/ agora flutuamos de novo/ somos um enxame/ é a nossa dança”.

⁵⁵ Maria Cecília Brandi. *A esponja dos ossos*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2018, p. 37-38.

de Mar Becker, que me lembram de um verso de Mário de Andrade: “Apaixonadamente meus braços desgalham-se” da série *Poemas da negra*⁵⁶. Cito dois trechos extraídos do livro *Sal*:

*

meus pelos tocados, obscuro musgo. Parecem ter crescido pelas leis da umidade da casa de onde vim. rude herbário de carvão — o púbis (...)

*

tatear tudo à beira, costear a comarca dessa febre: assim levo a mudez nas mãos, recolhida em si — como lugar onde adoece a foz dos gerânios⁵⁷

A segunda imagem é a das cicatrizes, que é também um tema central à arte contemporânea⁵⁸. Da cicatriz como um caminho na terra, num poema curto que foi um dos primeiros que li de Mar Becker, em sua página no Instagram:

há sempre um instinto de mapa na
linha de uma cicatriz

A cicatriz está também em “Meu grito” de Oswald de Camargo, em que o grito do eu se confunde com o próprio grito da natureza. Faz das cicatrizes a inscrição da violência, de uma violência que advém apenas superficialmente do espaço natural. É como se houvesse nela outra cicatriz mais profunda (ou crua) do desterro, do eu desenraizado:

Meu grito é o estertor de um rio convulso...
Do Nilo, ah, do Nilo é o meu grito...
E o que me dói é fruto das raízes,
ai, cruas cicatrizes!,
das brucas florestas da terra africana!⁵⁹

A terceira, por fim, das próprias raízes. É possível observá-las em muitos poemas de Maria Cecília Brandi, ora como corte: “raízes cortadas”, aquelas portanto que exibem sua devastação ao olhar e que podem se tornar as próprias fibras musculares da íris, nos olhos vistos no microscópio⁶⁰. Ora na proximidade dos pés: “manter-se de pé sobre raízes móveis”, assinalando o seu caráter vital⁶¹. Ou ainda na continuidade com o mundo natural, espécie de continuidade restabelecida — “fincar raízes”⁶² — fazendo do corpo um corpo-árvore que fura o cimento das calçadas. Em Duda Machado, poeta que tem um poema intitulado “Sem paisagem”, um “Noturno

⁵⁶ Mário de Andrade. *Poesias completas*. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro, Villa Rica, 1993, p. 249.

⁵⁷ Mar Becker. *Sal*. São Paulo, Assírio & Alvim, 2022, p. 20 e p. 47.

⁵⁸ Cf. O artigo de Cassiana Der Haroutiounian, “Uma coleção de cicatrizes na arte contemporânea”, *Folha de São Paulo*, 29.jul.2022.

⁵⁹ Oswald de Camargo. *30 poemas de um negro brasileiro*. São Paulo, Companhia das Letras, 2022, p. 43.

⁶⁰ Maria Cecília Brandi. *Op. cit.*, p. 30.

⁶¹ *Id.*, p.12.

⁶² *Id.*, p. 39.

com árvore” lembra-nos da raiz, ainda, como lugar por excelência desse movimento para baixo — paisagem subterrânea, talvez inconsciente, outra noite de nós mesmos: “raiz e minério”, para citar Drummond. Cito Machado:

uma noite sem cor,
sem cara, se arrasta
sob raízes, na terra;
até que a outra,
desde a copa, desça
afinal para encontrá-la⁶³

Poderíamos compreender essas imagens — das mãos, das cicatrizes, das raízes — talvez de maneira arriscada, ou ampla, em seu movimento descensional, de um olhar para baixo que as desvela, sob as diversas formas da melancolia. “Sobre o que se inclinam essas personagens?”, diria Jean Starobinski num estudo clássico sobre Baudelaire. Ao que responde: sobre “os objetos emblemáticos do efêmero”⁶⁴. Didi-Huberman, por sua vez, no livro *Cascas*, em que fotografa árvores do bosque do campo de extermínio de Birkenau e observa sua própria propensão a curvar-se, a ver as coisas que temos, diz-nos, “debaixo do nariz”, propõe-nos, fundamentalmente, um “abatimento particular perante a história”⁶⁵. Formas de inquirir coisas que nos olham “a partir de seus espaços soterrados e tempos esboroados”⁶⁶. Nestes nossos tempos de catástrofe climática, de extermínio, é inevitável pensar nessas “cascas” que são desaparecimento mas, igualmente, na forma visível, a superfície, “lascas de celulose decupadas”⁶⁷ onde pode inscrever-se a palavra poética.

Cabe à poesia, entretanto, outro movimento, de uma continuidade restaurada paradoxalmente por esse espaço que é o da mediação: da raiz que se finca, da cicatriz que se inscreve, da mão que elabora a palavra. Faz de seu próprio surgimento aquele de um mundo, ainda que menor, este que requer a atenção do olhar, de um olhar-toque, de um olhar-mãos. Ritualiza a perda, porém ao mesmo tempo em que elabora no trânsito do olhar-poema o próprio sensível. Torna-se, nesse sentido, também celebratória, porque há algo aí do encontro — “afinal para encontrá-la”, diz o poema de Machado. Encontro breve, de um olhar que suspende momentaneamente a vertigem da procura⁶⁸.

⁶³ Duda Machado. *Poesia 1969-2021*. São Paulo, Círculo de Poemas, 2024, p. 215.

⁶⁴ Jean Starobinski. *A melancolia diante do espelho: três Leituras de Baudelaire*. Trad. de Samuel Titan Júnior. São Paulo, Editora 34, 2014, p. 47. Agradeço a Marta Kawano, interlocutora destas páginas, a lembrança do trecho.

⁶⁵ Didi-Huberman. *Cascas*. Trad. de André Telles. São Paulo, Editora 34, 2017, p. 28.

⁶⁶ *Id.*, p. 61.

⁶⁷ *Id.*, p. 73.

⁶⁸ Dialogo aqui, de forma distante, com um trecho de *O tempo da paisagem* de Jacques Rancière. Trad. de Pedro Taam. São Paulo, Martins Fontes, 2024, p. 25.

Pablo Simpson is a Professor at the Universidade Estadual Paulista (UNESP) and PQ researcher at CNPq. He is the author of *O Rumor dos cortejos: poesia cristã francesa do século XX* (2012) and *Rastro, hesitação e memória: o tempo na poesia de Yves Bonnefoy* (2016), among other books. He translated *O Tagarela* by Louis-René das Forêts, *Senhor Ouine* by Georges Bernanos and poets such as Engelbert Mveng. He is also the author of the book of poems *O tio da caminbonete* (2021).

Email: pablo.simpson@unesp.br

Bibliografia

Andrade, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Fixação de textos e notas de Gilberto Mendonça Teles. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

Andrade, Mário. *Poesias completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro, Villa Rica, 1993.

Andrade, Oswald de. *Poesias reunidas*. São Paulo, Companhia das Letras, 2017.

_____. *Manifesto antropófago e outros textos*. Organização e coordenação editorial de Jorge Schwartz e Gênese Andrade. São Paulo, Penguin/Companhia das Letras, 2017.

_____. *Ponta de Lança: Obras completas 5*. Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1972.

Azevedo, Álvares. *Lira dos vinte anos*. Apresentação e notas de José Emílio Major Neto. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

Bandeira, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

Bauduin, Tessel M. "Paolo Uccello in French Surrealism: Doubling Antonin Artaud". *RIHA Journal* 0296, 20 February 2023.

Becker, Mar. *Sal*. São Paulo, Assírio & Alvim, 2022.

Bénichou, Paul. *Romantismes français I*. Paris, Quarto/Gallimard, 2004.

Bonnefoy, Yves. *L'Improbable et autres essais*. Paris, Gallimard, 1980.

Bosi, Viviana. *Poesia em risco: itinerários para aportar nos anos 1910 e além*. São Paulo, Editora 34, 2021.

Brandi, Maria Cecília. *A esponja dos ossos*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2018.

Britto, Paulo Henriques. *Nenhum mistério*. São Paulo, Companhia das Letras, 2018.

Camargo, Oswaldo de. *30 poemas de um negro brasileiro*. São Paulo, Companhia das Letras, 2022.

Candido, Antonio. *Formação da literatura brasileira, momentos decisivos*. v. 2. Belo Horizonte, Itatiaia, 1993.

Cardoso, Mauricio Mendonça. *Quarenta e quatro*. Rio de Janeiro, Circuito, 2015.

Combe, Dominique. *Poésie et récit: rhétorique des genres*. Paris, José Corti, 1989.

Collot, Michel. "Entrevista" in *revista Alea* 16 (02), julho-dezembro de 2014. Consultado em <https://www.scielo.br/j/alea/a/kKrzhrDqhfK8PvdFH37LrDB/>

Damasceno, Rodrigo Lobo. *Limalha*. São Paulo, Corsário Satã, 2023.

_____. *Casa do Norte*. São Paulo, Corsário Satã, 2020.

Didi-Huberman, Georges. *Cascas*. Trad. se André Telles. São Paulo, Editora 34, 2017.

Dolgener, Vicente Cusin. *As poetas respigadoras: Ana Martins Marques, Angélica Freitas, Mar Becker e Marília Garcia*. Mestrado em Estudos Comparatistas. Universidade de Lisboa, 2024.

Gandolfi, Leonardo. *Robinson Crusóe e seus amigos*. São Paulo, Editora 34, 2021.

Garcia, Marília. *Parque das ruínas*. São Paulo, Luna Parque, 2018.

Guimarães, Júlio Castañon. *Poemas 1975-2005*. São Paulo, Cosac & Naify/7Letras, 2007.

Gutierrez, Maurício Chamarelli. “Poesia e retenção: *Um teste de resistores* de Marília Garcia”, *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, 2015, p. 246-251.

Hadot, Pierre. *O véu de Isis: ensaio sobre a história da ideia de natureza*. Traduzido por Mariana Sérvulo. São Paulo, Loyola, 2006.

Machado, Duda. *Poesia (1969-2021)*. Org. Tarso de Melo. São Paulo, Círculo de poemas, 2023.

Marques, Ana Martins. *A vida submarina*. Belo Horizonte, Scriptum, 2009.

_____. *O livro das semelhanças*. São Paulo, Companhia das Letras, 2015.

Nascimento, Evando. “Floresta é o mundo: o pensamento vegetal” in *Ensaio Flip: plantas e literatura*. Consultado em https://flip.org.br/2021/wp-content/uploads/2021/12/Ensaio_Flip_livro.pdf

Osakabe, Haquira. “O corpo da poesia. Notas para uma fenomenologia da poesia, segundo Orides Fontela”. *Remate de Males*, Campinas, v. 22, n. 2, 2002, p. 97-109.

Ramalho, Verônica. *Três línguas*. São Paulo, Córrego, 2021.

Rancière, Jacques. *La parole muette: essai sur les contradictions de la littérature*. Paris, Fayard/Pluriel, 2010.

_____. *O tempo da paisagem: nas origens da revolução estética*. Trad. de Pedro Taam. São Paulo, Martins Fontes, 2024.

Santana, Ana Cláudia Romano. *Ave, semente*. São Paulo, Editacuja, 2021.

Schiller, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Estudo e tradução de Márcio Suzuki, São Paulo, Iluminuras, 1991.

Starobinski, Jean. *A melancolia diante do espelho: três Leituras de Baudelaire*. Trad. de Samuel Titan Júnior. São Paulo, Editora 34, 2014.

Wat, Pierre. *Naissance de l'art romantique: peinture et théorie de l'imitation en Allemagne et en Angleterre*. Paris, Flammarion, 1998.