



Uma poética da permanência em *Chinês com sono*, de Leonardo Fróes

A Poetics of Permanence in Leonardo Fróes' Chinês com Sono

Cristiano de Sales

Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), Curitiba, Paraná/Brasil

cristianosales@utfpr.edu.br

<https://orcid.org/0000-0002-3719-6663>

Resumo: O presente ensaio assume uma chave de leitura do livro *Chinês com sono*, de Leonardo Fróes (2005), que aponta para uma poética da permanência. Esta interessa aos estudos que vimos fazendo acerca da desaceleração vivenciada junto à literatura. Críticos como Jonathan Crary (2016) e Rodrigo Turin (2019) apontam para a aceleração e monetização da vivência do tempo no mundo moderno capitalista. Já o filósofo Franco Berardi (2020) e a crítica Rebecca Solnit (2002) apontam eventuais formas de resistir à imposição constante dessa dinâmica acelerada. A autora norte-americana nos fala que o gesto de caminhar pode ser um ato político poético, o italiano, por sua vez, fala sobre a insurreição da linguagem por meio da poesia. Por fim, Ailton Krenak (2022), com sua problematização acerca do tempo e da ancestralidade, ajuda a lapidar nossa leitura crítica. A partir desse breve pano de fundo crítico, lemos o livro mencionado de Fróes como uma insurgência (e urgência) que nos coloca em outra dimensão temporal, vivida, esta, numa poesia que aproxima o campo simbólico e a natureza.

Palavras-chave: Leonardo Fróes; permanência; tempo; poesia.

Abstract: The present essay assumes a reading of the book *Chinês com sono* (Sleepy Chinese), by Leonardo Fróes (2005), pointing to a poetics of permanence. This is related to the studies we have been doing about deceleration experienced in literature. Critics like Jonathan Crary (2016) and Rodrigo Turin (2019) discuss the acceleration and monetization of the experience of time in the modern capitalist world. The philosopher Franco Berardi (2020) and critic Rebecca Solnit (2002) point out possible ways of resisting the constant imposition of this accelerated dynamic. The American author tells us that the gesture of walking can be a poetic political act; the Italian, in turn, discusses the insurrection of language through poetry. Finally, Ailton Krenak (2022), when questioning about time and ancestry, helps to refine our critical reading. From this brief critical background, we read Fróes's book as insurgency (and urgency) that places us in another temporal dimension, living in poetry that brings together the symbolic field and nature.

Keywords: Leonardo Fróes; Permanence; Time; Poetry.

Em crônica de 09 de outubro de 1977, Leonardo Fróes (2021a) escreve: “A natureza é a própria imagem do caos e todo empenho por discipliná-la conduz invariavelmente a soluções de artifício” (Fróes, p. 15).

Para este poeta, que contribuiu durante mais de dez anos como cronista em jornais do Rio e de São Paulo (Jornal do Brasil e Jornal da Tarde, respectivamente), o cultivo de plantas, atividade a que passou se dedicar no início dos anos de 1970, depois de deixar a capital para se instalar em um sítio na serra fluminense, tem muito que ver com seu permanente ofício, escrever. Percebemos isso ao lembrarmos que a condição de qualquer trabalho artístico corresponde, inicialmente, a “soluções de artifício”. É próprio da arte ser artificial.

Partiremos desse mote extraído do livro *Natureza: a arte de plantar*¹, publicado em 2021, para refletir um traço contundente no artifício poético de Leonardo Fróes.

É importante esclarecer desde já uma questão implicada nesse ponto de partida. Embora plantar e fazer poemas tenham a ver com “soluções de artifício”, sabemos que poesia é sempre uma intervenção no campo do simbólico, diferente da lida com as plantas ou com os bichos. No entanto, o mote fica menos (ou nada) controverso à medida em que adentramos a poesia errante do autor fluminense, sobretudo, no caso do presente ensaio, aquela articulada no livro *Chinês com sono*, de 2005.

Já são quatro décadas de dedicação à poesia e justas homenagens foram feitas ao poeta em 2021, quando Fróes completou 80 anos. Duas impactantes homenagens foram de ordem editorial, as publicações de sua *Poesia Reunida* (Fróes, 2021b) e o já mencionado *Natureza: a arte de plantar*. Sem querer nem poder percorrer as transformações pelas quais essa extensa obra veio passando ao longo desses 50 anos, basta, para as intenções deste texto, focarmos num livro bastante contemporâneo (de 2005). Nele vemos quão elaborada é essa poesia aparentemente articulada sem preciosismos formais – o que, suposta e equivocadamente, revestiria o artifício simbólico (fazer poesia) de uma certa naturalidade.

Tratando-se de um grande escritor, não podemos esperar que a relação entre natureza e poesia seja tão obviamente construída. Mostraremos, então, procedimentos de composição poéticos presentes em *Chinês com sono* não

¹ O livro, organizado por Victor da Rosa, reúne crônicas em que Fróes aborda, ora de maneira técnica, ora de maneira subjetiva, formas de lidar e conviver com plantas.

apenas para apontar a relação artificializada entre poesia e natureza, mas também para refletir acerca de um efeito causado por essa relação, a saber, o efeito de nos fazer permanecer no tempo, ou, em outro tempo.

Tomemos o poema homônimo da obra aqui escolhida, “Chinês com sono”.

Enquanto os bois e os pássaros retardatários
procuram seu lugar de dormir
e um lavrador quase omissos na paisagem
procura a rês desgarrada,

nessa hora crepuscular avançada
que injeta um misto
de langor sensual e misticismo e cansaço,
captados porém por um pintor hipotético, antigo, que,
apertando bem os olhos, como um chinês com sono,

vê que a noite chegando sobre os morros
são apenas rajadas, pinceladas de luz. (Fróes, p. 336)

A estruturação deste poema dialoga com o início do monumental poema de Carlos Drummond de Andrade “A máquina do mundo” (1951). No poema de Drummond notamos uma abertura composta por coordenação dos períodos. Os versos de 2 a 9, no texto do poeta mineiro, estão coordenados pelo primeiro verso: “Como eu palmilhasse vagamente”. No décimo verso, quando se encerra a série coordenada, entreabre-se a máquina do mundo. Daí em diante muita coisa já se escreveu acerca dos decassílabos e tercetos do nosso poeta moderno.

O que de relação há entre o início do poema de Drummond e o poema todo de Leonardo Fróes é, para além da coordenação dos nove primeiros versos, aquilo que ocorre no décimo verso.

Diferentemente da máquina moderna que oferece verdades (que o poeta errante não acolhe, é bom dizer), composta em decassílabos, o poeta fluminense investe em metros irregulares. Porém estabelece também uma relação de coordenação a partir do verso de abertura “Enquanto os bois e pássaros retardatários”, vejamos. Os versos de 2 a 9 (como também ocorre em Drummond) estão coordenados pela cena aberta no primeiro verso. E, também conforme o poema de *Claro enigma*, tudo nessa longa sequência remete à ambientação crepuscular que elide a natureza e os seres nela (animais e homens) em uma imagem de cansaço.

Tudo, nesses nove versos, em ambos os poemas, preparam a ação (verbo) do décimo verso. Em “A máquina do mundo” o verbo é “entreabre”, em *Chinês com sono*, “vê”.

Se no poema de Drummond abre-se no décimo verso uma máquina de explicação, no poema de Fróes o que acontece é uma visão. Não no sentido epifânico, ou coisa do gênero, mas num sentido que nos coloca no regime da arte. Quem vê na cena é um chinês com sono. Essa imagem no poema opera um sentido muito particular. Não se trata de um chinês. Trata-se de um “pintor hipotético”. O chinês na verdade é um símile. Remete a um artista hipotético que espreme os olhos para ver, exatamente como fazem os pintores para calcular enquadramentos, perspectivas etc. O adjetivo “hipotético” não depõe contra a realização (o realismo poético) da cena, como se fosse falso, mas sim reforça a ideia de algo que vem antes (hipo = antes), destacando o cálculo, gesto comum ao artista que trabalha consciente de sua artificialização.

Esse artista do poema não é um chinês, apenas se parece com um. Ele está com os olhos espremidos, como quem vê o que está prestes a pintar. E o que ele pinta é “a noite chegando sobre os morros” (mesma imagem do poema de Drummond). No entanto, o verso final do poema lança uma ambiguidade ao propor que “são apenas rajadas, pinceladas de luz”. Esse verso torna tudo ambíguo porque a partir dele não podemos afirmar com precisão se a noite chegando é obra do pintor, ou se a cena toda compõe o quadro, incluindo a imagem do pintor. Se pensarmos na primeira opção de leitura, ficamos com a sugestão de que o crepúsculo é obra do artista em cena; se ficarmos com a segunda leitura, a que incorpora o próprio artista, podemos concluir que poema e quadro coincidem e que toda a cena é um quadro que o poema pinta. E que, portanto, o poeta é o artificializador de tudo.

O que podemos ler nesse desfecho proposto por Leonardo Fróes é a provocação de que tudo, em verdade, não passa de artifício na tela de um artista. No lugar da máquina de explicações (rechaçada também por Drummond), o que se coloca é uma obra de arte, “pinceladas”. Com isso, Fróes não apenas diz o que arquiteta para seu próprio poema (cena), ele também recoloca o poema de Drummond (e com isso a lírica objetiva consagrada do modernismo) no único lugar possível depois de passado meio século. A saber, o lugar a que o homem moderno está condenado: seguir palmilhando.

A “estrada pedregosa” pela qual o poeta escolhe seguir errando em *Claro enigma* não era uma questão de escolha. O poeta não renuncia ao saber oferecido pela máquina, ele apenas reconhece que a verdade não

poderia ser acessada se não pelo palmilhar dos sapatos na estrada. Ou seja, tudo está por ser feito, tal qual uma pintura prestes a ganhar suas primeiras pinceladas calculadas por um hipotético “chinês com sono”.

Composições como essa nos mostram que a poesia desse escritor que se afasta da cidade para misturar suas epifanias aos macacos, marimbondos e plantas, não é articulada sem esmero de composição. Há toda uma conversa com outros lirismos modernos que transbordam em nossa poesia ainda hoje.

A sofisticação dessa composição complexifica a obra ainda mais se pensarmos que essa imagem do “chinês com sono” está no título do livro. Lembro isso porque o título do livro pode nos remeter a uma tradição de poesia oriental, o que, de fato, ocorre na obra: há poemas em deriva com poetas orientais (“Derivação de Wang-Wei”, “Derivação de Li P’o”) e um poema que tematiza o andarilho (“Confissões a um andarilho”). Sabemos que a tradição poética oriental que mais interessou a nossa poesia moderna foi a dos haicais; poemas que nos instalam em gestos de maior contemplação e feitos, numa certa tradição japonesa (*Bashô*), por andarilhos. Ou seja, o livro tensiona tradição moderna da lírica brasileira com tradição oriental que chama para um estado mais contemplativo. Este é um ponto que muito nos interessa em *Chinês com sono*, uma vez que temos estudado com alguma dedicação a questão da desaceleração do tempo por meio da arte.

Esse ponto de toque da lírica drummondiana – que já acusava o desencontro da máquina de explicação (metafísica) com o mundo moderno (“estrada pedregosa”) – e da poesia errante e contemplativa, comumente atrelada à tradição oriental, nos permite sondar com a poesia de Leonardo Fróes uma temporalidade que fissa o imperativo moderno e contemporâneo de que o tempo tem de ser vivido aceleradamente.

Há toda uma bibliografia desde a passagem do século XX para o XXI que discute precariedades nos modos de vida moderna decorrentes da sedimentação do capitalismo e reforçadas com a hegemonia do neoliberalismo, dado que este deificou a dinâmica do produtivismo. E todos livros e ensaios trazem em comum a acusação da superaceleração a que as vidas humanas estão submetidas.

Jonathan Crary (2016) mostra como até mesmo as horas de sono nos vem sendo confiscadas. Ele escreve sobre pesquisas militares feitas nos Estados Unidos que sondam a possibilidade de uma sentinela dormir menos para ficar mais vigilante.

Devem-se entender os estudos sobre privação do sono no contexto de uma busca por soldados cujas capacidades físicas se aproximam cada vez mais da eficácia de aparatos e redes não humanos. O complexo científico-militar vem se dedicando à pesquisa de formas de “cognição ampliada” que prometem aprimorar a aproximação entre homem e máquina. (Crary, p. 12)

O salto disso para o mundo civil, não é difícil perceber, consistiria em pessoas acordadas para produzir por mais tempo.

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, p. 13)

Em um contexto próximo de crítica cultural norte-americana, mas com procedimentos de análises diferentes, Rebecca Solnit² (2002) escreve sobre como o ato de caminhar se tornou gesto político em tempos em que o deslocamento de um lugar a outro também se tornou assunto financeiro. A pensadora norte-americana parte do século XVII, época em que intelectuais caminhavam para arejar suas intuições, passa pelos períodos revolucionários políticos e bélicos – mostrando o quanto isso modifica a história do caminhar – e chega no auge do capitalismo sedimentado do século XX. Neste que é o século que colhe os frutos da modernização não apenas industrial, mas também cultural e capitalista, o simples gesto de se deslocar a pé de um ponto a outro revela atitude política e poética. Política à medida que resiste ao deslocamento maquínico moderno para se demorar com o corpo na rua; e poética justamente por lançar o corpo na rua.

Já no fim do século XVIII, início da vida moderna pós-revoluções “Ela [a caminhada] ocasionou a aparição de contra-culturas e de formas culturais minoritárias que resistiam à desintegração pós-industrial e pós-moderna do espaço, do tempo e do corpo” (Solnit, p. 342, tradução minha)³.

² SOLNIT, Rebecca. *L'art de marcher*. Arles: Babel, 2002.

³ “Elle [la marche] a généré l'apparition de contre-cultures et de formes culturelles minoritaires qui entendent résister à la désintégration postindustrielle et postmoderne de l'espace, du temps, du corps.”

Avançando para o século XX, em que os sedimentos do capitalismo já gerenciavam a vida em sociedade, a ensaísta rememora obras de artistas que enfrentaram o problema do tempo, do espaço e do corpo cooptados pelo capital. Recorrendo à famosa performance de Marina Abramović na monumental muralha da China, Solnit nos mostra o quanto a caminhada, levada a um extremo, por meio de uma performance artística, pode restituir o corpo às coisas ordinárias “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, p. 355, tradução minha)⁴.

O corpo que caminha em consonância com a terra, com a natureza, se torna, na percepção da crítica norte-americana, que também era adepta de longas caminhadas, uma sorte de escultura efêmera na cidade. O corpo que testemunhou o que testemunhou na longa caminhada, ao habitar as cidades passa a promover fissuras, encontros imprevistos. Do imprevisto do encontro podemos pensar no imprevisto dos corpos, que, se deslocando a pé pelas cidades excessivamente tecnicizadas, revelam-se corpos éticos, políticos. Não por coincidência no derradeiro capítulo de *L’art demacher* (2002), Solnit elenca uma série de marchas políticas contemporâneas.

Em tempos de formatação dos corpos como engrenagens produtivas, o simples fato de se deslocar pelas cidades a pé, ou, mais radicalmente e simples ainda, o simples fato de ficarmos parados em espaços públicos da cidade, consiste em ação política.

Nesse mesmo contexto de resistir à dinâmica capitalista, Franco Berardi (2020) chama a atenção para a insurgência da linguagem. Para o filósofo italiano, mediante a asfixia provocada pelo dinheiro que gerencia a vida, uma resistência possível no que toca a aceitação do tempo acelerado pode vir da poesia, lugar de insurgência da linguagem.

Depois de escancarar a máquina mortal do capitalismo, com foco nas reformas neoliberais das últimas quatro décadas, que aniquilou a empatia e o espírito ético nas sociedades, Berardi nos chama para o campo da significação.

⁴ “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.”

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, p. 242)

Os movimentos urbanos de insurgência proporcionam, segundo o filósofo, breves migalhas catárticas de prazer, a filosofia refina a mente para um certo niilismo e à poesia caberia “preparar nossos pulmões para que respirem no ritmo da morte” (Berardi, p. 238).

Notemos que não se trata de escapar à morte – tônica potente do engodo capitalista –, antes, trata-se de entrar em harmonia com ela. Trata-se de não morrer asfixiado. A poesia seria então uma espécie de retomada no campo do simbólico que nos devolveria a capacidade de imaginar a vida em seu extremo, que sabemos ser a morte.

Tanto Rebecca Solnit quanto Franco Berardi parecem falar sobre formas de não morrermos feito corpos aniquilados. No caso dela, que nosso corpo seja restituído à condição orgânica por meio da presença e do deslocamento errante, no caso dele, que os corpos se projetem no campo do simbólico, lugar de operação e ressignificação dos sentidos.

Rodrigo Turin (2019), historiador e professor na UNIRIO, por seu turno, estuda como o imperativo de aceleração capitalista do tempo se capilariza em nossas vidas por meio de uma rede semântica neoliberal. Uma breve sondagem em nosso vocabulário recente revelaria, talvez para nosso espanto, uma sorte de onipresença da semântica capitalista que aniquila a empatia em prol de uma competição permanente: eficiência, desempenho, ganho, desenvolvimento, pontuação, produtividade - para ficarmos nos menos agressivos e mais internalizados em qualquer instituição de gerenciamento do trabalho, incluindo as instituições públicas.

Têm também aqueles termos que, embora não tenham sido popularizados pela rede semântica neoliberal, foram ressignificados por ela, é o caso da palavra *performance*, que no mundo moderno e contemporâneo pode designar tanto uma intervenção artística quanto o desempenho de um automóvel, ou a eficiência de um profissional exemplar.

A pesquisa de Turin, se aproximada à de Berardi, mostra que nossas práticas sociais e profissionais (que estão sempre intermediadas pela linguagem que articulamos), quando cooptadas pela rede semântica

neoliberal, atendem a um ritmo que não intervimos, apenas reproduzimos, que é o do dinheiro. E isso leva à asfixia.

Enfim, todos os estudos mencionados acima apontam para o embuste da aceleração e deixam sugerido que se convencionou um modo de viver o tempo que ignora diferentes formas de existência (estas, evidentemente, menos geradoras de lucros).

Perguntas simples poderiam desconcertar essa dinâmica, por exemplo: o tempo de um camponês é o mesmo de um operador da bolsa de valores? O tempo de um indígena é o mesmo do bancário? O tempo de uma planta é o mesmo do executivo de uma multinacional? Mas não, essas perguntas sequer constroem a assertiva de que o tempo é acelerado. Perante o dinheiro, não há por que levar em conta temporalidades (que, para o antropólogo Néstor Canclini (2019), equivalem a formas de existência) que não gerem grandes cifras (um interiorano de vida simples, um indígena, um ecossistema etc.).

Esse repertório crítico nos tem ajudado a buscar outras formas de compreender a vivência do tempo na contemporaneidade. A busca a que nos aplicamos hoje é no terreno da arte, ou seja, buscamos compreender como a arte propõe outras formas de vivências temporais.

Nessa esteira, a poesia de Leonardo Fróes é devir-tempo.

Vejamos um poema.

Ao ler no mundo Flutuante

Uma inscrição na pedra à beira-rio,
tanto a água a lavou que se corroem os signos
já em si tão cifrados. Mal se consegue ler,
nesse meio flutuante, o que o escriba queria
dizer, quando a lavrou. E seria impossível
entender o sentido, porque a água adultera
todas as formas, dilui contornos, ondula
sobre a inscrição e a faz imersa e móvel.

Nunca a reflete integralmente,
nem sequer amplia algum detalhe.

Só uma coisa se evidencia: a decisão
do artesão de entalhar esta mensagem
logo ali, no terreno da ambiguidade
entre estados tão díspares, onde ninguém
jamais a conseguiria reter ou congelar.

Percebe-se o mutismo do gesto,
o silêncio que fazia em torno na hora,
as dificuldades contornadas
para escrever dentro da água, ou quase. (Fróes, p. 357)

Este que é um dos mais belos poemas do livro propõe uma outra maneira de permanecer no tempo. Não se trata de suspender o movimento, de paralisar. Trata-se, antes, de ficar, porém, de ficar em fluxo. Os “estados tão díspares”, o parado e o movimento, a “pedra” e o “rio” são evocados para mais uma vez nos mostrar o trabalho do “artesão”, do “escriva”. O signo cravado justo nesse ponto, na superfície em que a água corre e se toca com a margem fixa, é um signo enigmático. Não por uma possível mensagem hermética, mas pela dificuldade inerente ao lugar onde ele, signo, é entalhado: um lugar em que a água impede a leitura completa da matéria significativa. Um lugar que não cessa de se mover, embora parado (água batendo na pedra), um lugar onde não se domina o significado, onde se fica quieto e compreende que no ilegível do encontro pode estar o devir poético do tempo.

A inscrição ora submersa, ora visível estabelece, na explosão contraditória do ficar e do se mover, um limiar poético que nos coloca noutra espessura temporal: a espessura da permanência. Esta, aqui neste ensaio, não tem a ver com o estado contemplativo apenas (haicai), tem a ver também com a percepção de que permanecer consiste em ficar em movimento. Não é uma aporia, é um limiar onde o tempo não obedece mais a hegemonia do espaço (não é mais um deslocamento que tem ponto de partida e de chegada).

Queremos entender esse limiar em consonância com o que Susan Sontag (2020) chamou de erótica da literatura.

No ensaio intitulado *Contra a interpretação*, a escritora norte-americana não detalha o que viria a ser essa erótica em contraponto à interpretação, ou à hermenêutica, mas deixa pistas interessantes numa nota de rodapé. Ao dizer que a crítica se esmera na interpretação das formas fiando-se, sobretudo, na descrição espacial das artes, Sontag (2020) abre uma nota: “[...] É por isso que temos um vocabulário de formas mais preparado para as artes espaciais do que para as artes temporais” (p. 27). A sugestão da autora é a de que, na tentativa de descrições críticas que busquem compreender mais as formas poéticas em seu acontecimento temporal (e não apenas espacial), podemos, quem sabe, estabelecer relações mais eróticas de leitura, logo, menos explicativas.

Sabemos que a discussão encampada pela norte-americana está datada. Muito se avançou depois do pós-estruturalismo francês no que diz respeito a outros procedimentos de leitura e de interpretação (abertura do signo, estética da recepção etc.), mas o que não parece superado na provocação do ensaio, escrito em 1964, é a investida numa descrição crítica que se fie na temporalidade mais do que nos espaços. A erótica tem a ver com a espessura do tempo na leitura poética e isso não parece ter sido enfrentado depois que se renovou a interpretação (depois do pós-estruturalismo francês).

Corramos então o risco.

Se a única evidência fixada no poema acima é “a decisão / do artesão de entalhar esta mensagem / logo ali, no terreno da ambiguidade”, vemos que a primazia do espaço não se confirma. A pedra, a margem, a inscrição entalhada só explodem em devir poesia se observada no encontro com as águas que tornam o signo opaco, espesso, amorfo, embora fixo. O amorfo do tempo, articulado como água (no poema o que passa é a água), instala-nos numa espessura em que não haveria poesia na solidão hegemônica do espaço. O tempo (água) quando encarna (fricciona, esfrega, apalpa, envolve) sua não-forma no espaço (signo fixado), permite vermos a ambiguidade (zona erógena) da cena poética inventada por Fróes. E essa espessura, por sua vez, permite vivenciarmos outro estado de permanência. Uma permanência que é também ficar, encarnar, tornar-se carne no corpo de um fluxo.

O que promove essa percepção junto ao poema passa ao longe de qualquer hermenêutica. Tem muito mais que ver com a leitura erótica das formas temporais encarnadas nos espaços do texto (ainda mais se o tomarmos no sentido barthesiano de pele). Nessa erótica, “os signos / já em si tão cifrados” não reatam a relação significado/significante, antes, inscrevem suas significações na elisão da margem fixa (espaço) com a superfície líquida (tempo). No entanto, da mesma maneira que vimos no poema “Chinês com sono”, essa operação é feita por meio de uma solução de artifício. Um artesão entalha a pedra.

Essa inscrição, assim se fecha o poema, é feita em silêncio, “mutismo do gesto”, e leva o poeta a refletir nas “dificuldades contornadas / para escrever dentro da água, ou quase”.

Esse instante de metapoesia, em que o escriba faz o poeta pensar nas dificuldades da escrita, em verdade, mostra, com o sintagma “ou quase”, que o artista pode até ter controle sobre o que é da ordem da fixação do

signo, mas este só existe como experiência na passagem do tempo. O que torna a escrita espessa, e nos coloca no nível da leitura erótica, é o “quase” da água que não se deixa fixar. O que o artesão consegue fixar na pedra não determina o dentro ou o fora da água. Esta, que no poema está figurando o tempo, parece impor ao espaço uma ambiguidade, ou melhor, um “quase”, uma indeterminação evocada pelo erotismo que é justamente o que nos faz permanecer no texto – encontro da margem com a água que passa.

Se pensarmos novamente n’A máquina do mundo de Drummond, vemos que as pedras que compõem a estrada de Minas pela qual segue o poeta depois de não acolher a verdade, fixadas que estão, fazem, na leitura erótica que estamos aprendendo com Fróes, do homem caminhante o próprio tempo. Nos toques, tropeços, rasgos dos pés do homem nas pedras do caminho roto do mundo moderno é que surge a textura mundana da vida. O tempo é o rio, o homem. Enfim, é o que passa e encarna com sua não-forma as formas fixadas no espaço.

Entretanto, o poema parece reservar mais complicações, ou implicações, nas formas de pensar o tempo e, conseqüentemente, pensar também os espaços. O artesão, poeta, escriba pode muito bem ser lido como um indígena que talha a pedra na beira do rio numa inscrição rupestre. E se assim admitirmos, o que está posto em questão é a própria tentativa de teorização acerca do tempo em chave pretensamente moderna.

Falamos acima que, no engodo que é o imperativo do tempo moderno (e de todo o processo de modernização, mesmo cultural, que se quer totalizante, unitário, identitário ou nacional), a temporalidade de outros modos de existir são absolutamente ignoradas na equação triunfante do mundo capitalista; entre esses outros modos de existir estão, sem dúvida, as cosmovisões dos povos originários e mesmo os rastros de memória dos que viveram aqui a milhares de anos.

Logo, se entendermos que o poema de Fróes acima coloca no lugar do poeta não apenas um artesão – o que já fissuraria a separação imposta no processo de modernização cultural do século XIX, que separou arte e artesanaria –, mas também um indígena com suas marcações rupestres, o que acaba sendo colocado em xeque é a própria arte, se pensada nos moldes modernos.

Sabemos que toda a crítica literária pós Saussure acaba, seja para se valer ou para desconstruir, se apoiando no mesmo pano de fundo teórico no que diz respeito ao signo linguístico (e disso também não escaparam a

filosofia de viés fenomenológico e o pós-estruturalismo francês). No entanto, a cosmovisão evocada por uma inscrição rupestre passa muito longe de qualquer teorização que se fie em significante, significado ou significação.

Sendo assim, ao voltarmos ao poema e vermos no signo talhado na pedra a sugestão de opacidade, inacabamento, impossibilidade de leitura etc., podemos então entender que esse “quase” que encerra o texto não teria a ver apenas com a região limítrofe em que foi gravado (margem do rio), mas também com nossa própria ignorância frente a uma marca deixada por formas de existir que tinham outra compreensão, ou melhor, outra vivência do tempo.

Sem nos lançarmos à impossível missão de tentar descrever as múltiplas e ignoradas formas de atribuição de sentido ao tempo nas muitas etnias que habitaram e habitam nossas beiras de rios, podemos ao menos afirmar que suas formas de mensurar, ou melhor, viver o tempo não passam pela monetização que domina nossos modos de ser no tempo do mundo moderno.

Na abertura do livro *Futuro ancestral*, Ailton Krenak (2022) nos apresenta uma invocação da ancestralidade por meio de uma imagem que fissiona nossa compreensão temporal:

Nesta invocação do tempo ancestral, vejo um grupo de sete ou oito meninos remando numa canoa:

Os meninos remavam de maneira compassada, todos tocavam o remo na superfície da água com muita calma e harmonia: estavam exercitando a infância deles no sentido que o seu povo, os Yudjá, chamam de se aproximar da antiguidade.

[...]

Esses meninos que vejo na minha memória não estão correndo atrás de uma ideia prospectiva do tempo nem de algo que está em algum outro canto, mas do que vai acontecer exatamente aqui, neste lugar ancestral que é seu território, dentro dos rios. (Krenak, 2022, n.p.)

Diferente da imagem imortalizada por Heráclito, a de que nunca se banha num mesmo rio, que conotava o correr das águas para outro lugar, moeda corrente na cultura ocidental, o rio, aqui, nos dizeres de Krenak, é a carne onde se viver, desde o exercício da infância até o aprimoramento nas tradições. Este é um outro ponto de problematização em nossa concepção de tempo que passa. Os meninos parecem mover suas infâncias, suas vivências não em direção ao que convencionamos chamar de futuro, mas antes para o próprio tempo-espço a que chamamos presente; eles direcionam seus exercícios para o “aqui”.

A terra ancestral para Krenak é esse lugar de estar. E de estar com todos os outros tempos vividos (“passado”) juntos. O tempo, se quisermos compreendê-lo também nesse outro modo de atribuir sentido ao mundo, mais entrelaçado à natureza, seria ao mesmo tempo nossa encarnação no espaço (lugar em que vivemos) e paisagem onde nos inscrevemos.

Essa maneira de compreender o tempo que fermenta aqui, e não corre daqui para outro lugar, quebra a hegemonia espacial a que se referia Susan Sontag. A fricção com o mundo, tantas vezes sugerida por Krenak no livro, pode ser entendida como a dimensão erótica de atribuição de sentido para as experiências vividas, que no caso de uma cosmovisão indígena nunca está apartada da experiência também artística, uma vez que arte no caso dos ameríndios participa rotineiramente dos ritos, seja nos cantos, seja nos corpos pintados, seja nas rezas.

Em suma, a contemporaneidade da poesia de Leonardo Fróes está também em nos fazer vivenciar outro modo de ser no tempo da vida e no tempo da poesia, sem, com isso, pôr a perder a irredutibilidade da literatura. E a artesanaria-artifício para evocar essa outra vivência está em não apartar do signo talhado na beira do rio (campo do simbólico) o que esteja na alçada do poeta, do artesão, do escriba e, como afirmamos acima, do homem ancestral da floresta.

Para enfim compreendermos a poética da permanência articulada por Leonardo Fróes, tomemos mais um poema de *Chinês com sono*.

Para o muro de um solar

Daqui o ferro de um portão carcomido
e retorcido como galhos velhos se mostra
tão enlaçado pelas plantas que nem
se sabe mais se é de madeira ou ferrugem
o que sobe viçoso desenhando arabescos
nessa entrada de casa abandonada.

Uma inovadora matéria híbrida,
um outro alento, um novo entusiasmo
brotam da combustão dos tempos.

Sobrepoem-se ao conjunto uma textura uniforme
que acentua a falta de separação entre as partes.

Férrea é a beleza vegetal encontrada,
com uma capa de musgo e um muro ao lado.

(os movimentos dessa transformação ao sol,
a obra infinda da luz nesse portão-simbiose
onde o ferro se adoça em ramas largas
e as ramas curvas se mineralizam). (Fróes, p. 359)

Se no poema anterior a permanência se manifestava no signo enigmático, limiar do que passa com o que fica (água/pedra), aqui vemos o erotismo da forma poética ser articulado de maneira ainda mais complexa. Tudo parece indicar que a encarnação do tempo no espaço se dá no ferro “carcomido”, na “capa de musgo”, enfim, nos rastros do que já não está, como uma pegada, uma evidência do tempo passado naquela matéria. Mas a espessura desse “portão-simbiose”, em verdade, revela outro modo de ser do tempo, conseqüentemente, outro modo de estarmos com o tempo no poema.

A “textura uniforme / que acentua a falta de separação” não elide algo que seria da ordem do espaço (o portão) com algo que corresponderia à ordem da passagem do tempo (ferro “carcomido” ou “musgo”). O tempo neste poema é a espessura (carne) que promove a simbiose, a saber, o sol. Neste poema, o tempo não passa, feito o rio, dado que é na sua carne (calor) que ocorre a simbiose. Dito de outra maneira, em vez de aceitarmos que as marcas na superfície do ferro sejam as evidências do tempo que passou, percebemos que o tempo ainda está, é o sol. E que as marcas (“carcomido”) não são marcas do que passou, mas sim de uma depuração, uma cura (se pensarmos em processos de cura de queijos, por exemplo). O que depura, cura e deixa essa outra qualidade é a temperatura, o sol, o tempo. Dito de forma ainda mais definitiva, o tempo é a carne da permanência onde passagem e coisa fixa se encarnam em “Uma inovadora matéria híbrida”. A “ferrugem” e o “musgo” são, então, rastros da elisão, e não do tempo passado, pois este, o tempo, não passa. Ele é a poesia por meio da qual vemos o que fica e o que se move nesse outro estado que é a permanência entendida como erótica, não como explicação.

Notemos que, em diferentes poemas, Fróes oferece diferentes vivências com o tempo. Se se tratasse de explicação, nossas vivências junto aos poemas se repetiriam. Sabemos que não há essa repetição. A carne, ou encarnação do tempo, funda diferentes experiências estéticas. No poema “Ao ler no mundo flutuante” estamos sobretudo diante de uma encarnação

do tempo no espaço, já em “Para o muro de um solar” percebemos que o tempo é onde as coisas se encarnam. Repetindo ainda uma vez, o tempo é a própria contradição que nos permite perceber diferentes formas de ficar e de se mover, diferentes formas de permanecer.

Nesse terceiro poema, vemos que a imagem do artesão se dilui. Não vemos mais quem entalha, quem pinta. Não vemos mais a figuração do artifício. E isso em hipótese alguma quer dizer que o artifício não esteja presente. Ocorre que o poema não apenas fala da simbiose do ferro e do vegetal. Ele opera a simbiose ao elidir o artesão e a coisa artificializada. E isso não está evidente apenas no desaparecimento do artesão-escriva, está também sugerido na sofisticada composição dos sons na espessura poética.

Dois exemplos: “o que sobe viçoso desenhando arabescos” revela o predomínio fonético dos S’s que não somente sibilam, mas também variam entre o sonoro e o surdo: “sobe” e “arabescos” nos causam o efeito de um sibilo surdo, ao passo que “desenhando” impõe um sibilo sonoro (som de “z”). A ocorrência de “viçoso” estabelece a simbiose desses surdos e sonoros sibilos que conotam o estado de abandono da cena, como se a passagem do ar fosse a espessura principal da imagem. Ou seja, a palavra “viçoso” traz o surdo e o sonoro e mostra que no parado da cena o vento impõe e varia seu modo de passar entre as coisas – ora passa mais ar, ora menos ar – similar à articulação fonética que regula a passagem do ar em nossas bocas.

O mesmo cuidado de composição se pode notar no trato com as vogais no verso “Uma inovadora matéria híbrida”. Se o que se quer fazer aparecer como imagem plástica é algo híbrido, podemos também perceber que na imagem acústica, por meio do trabalho com as vogais, o poeta hibridiza a cena em uma espessura mais densa. O verso começa em vogal tônica fechada, “u”, o que pode escurecer a cena, depois equilibra um pouco a luminosidade com a palavra “inovadora”, que transita entre o aberto e o fechado (“o”, “a”, “o”, “a”), e, por fim, não sugere predomínio nem do aberto nem do fechado, com tônicas em “é” e “i”: “matéria híbrida”. Isso parece apontar para o entrelaçamento, “arabesco”, dos materiais: madeira/ferro, surdo/sonoro, sombra/luz. Os sibilos surdos e sonoros remetem à passagem de ar (vento), que estabelece o abandono; as vogais criam a variação da luz e da sombra, o que faz aparecer a imagem de plantas balançadas ao vento.

Esse erotismo do texto de Leonardo Fróes, que se revela no nível dos materiais, ou seja, do espaço, está sendo curado, depurado pela temperatura, pelo sol, pelo tempo que, em verdade, parece remeter ao estado contemplativo

de um observador. É como se não víssemos mais o artesão, o escriba, o pintor hipotético porque todos esses compositores de artificios estão agora juntos de nós observando uma simbiose da natureza (plantas) com o artifício (minério transformado em portão). A mão do artesão pintou, entalhou, escreveu a cena, mas ela, a mão, não precisa mais aparecer, uma vez que já compreendemos que essa poética é articulada para nos fazer permanecer não apenas no tempo, mas a tempo. A tempo de percebermos o erótico da vida em volta.

A errância promovida na poesia de *Chinês com sono* não nos remete a um deslocamento no espaço apenas. A caminhada pode se dar no olho espremido que observa, pode ser dar em repouso numa margem de rio, ou ainda, por meio da encarnação do tempo nas coisas e seu reverso.

Se, segundo Rebecca Solnit (2002), colocar o corpo na rua como meio de se transportar no século XX consistiu em gesto poético e político, dado que o entendemos como gesto de resistência à hiperaceleração, o que o nosso tempo, o século XXI, parece demandar dos corpos é que eles sejam, para além de espaço, tempo. Parar (ficar parado) para fazer de suas próprias carnes o fluxo, o movimento. Corpos que sejam rios e pedras, ferro e planta, gente e sol.

O artesão da palavra Leonardo Fróes ajuda a romper a rede semântica neoliberal, que coopta os corpos em modos uniformes de ser no tempo, não porque promove desvios no modo comum de utilização da linguagem (como quiseram formalistas de outros tempos), mas porque fissura a linguagem dentro do próprio etos poético moderno.

Essa aparente não distinção do artifício das palavras com a tentativa de disciplinar a natureza (conforme mote inicial deste texto) faz crer que estamos diante de um poeta sem preciosismo formal, mas, em verdade, estamos vendo-o derramar o campo do simbólico sobre outras soluções de artifício. A insurreição da linguagem, conforme sugere Franco Berardi, e conforme demonstramos acima, voltando-se ao próprio etos da poesia moderna, e não contra o uso comum da linguagem, faz lembrar emblemática conferência proferida por João Cabral de Melo Neto em 1954 a escritores, por que não dizer?, modernos.

Na referida palestra, Cabral (1999) reivindica como “Função moderna da poesia” (referência) o reestabelecimento ético da comunicação. Disse o poeta pernambucano que a poesia de seu tempo estava repleta de bons compositores de versos, porém erma de bons autores de livros que

comunicassem com os leitores. Importante esclarecer: comunicar, para o poeta de *Cão sem plumas*, não tem nada a ver com facilitar a mensagem, antes, tem mais a ver com a ampliação do que chamamos de comunicação.

Vejamos que o próprio título da conferência “A função moderna da poesia” desloca o qualificador da poesia para o seu efeito (função). Esse deslocamento revela a provocação: em vez de ensimesmar-se na poesia dita moderna, mais interessante seria recolocá-la num lugar de acontecimento social de fato, a saber, o da comunicação sacrificada no hermetismo dos versos modernos. Isso, claro, não para pôr a perder a irredutibilidade da literatura, mas para articulá-la onde algo efetivamente possa se mover, comover.

Pode acontecer de, ao lermos poemas de Leonardo Fróes, equivocadamente acharmos que a falta de preciosismo formal nos remete a um transbordamento da vida (natureza) sobre a poesia (simbólico), mas é preciso dar um passo atrás e nos perguntarmos se não é ao mesmo tempo o contrário disso, ou seja, um transbordamento da poesia na vida.

A ambiguidade poética trabalhada na chave da permanência (que faz ficar parado e em movimento no mesmo gesto, corte), também fissura a dinâmica moderna que confiscou a poesia num campo simbólico fechado cheio de gênios e escritores iniciados.

A lição de Cabral ecoa em Fróes porque ao propor novos modos de ampliar a comunicação por meio da poesia, o poeta fluminense promove insurreição da linguagem em todos os etos. Se tanto na poesia quanto no cultivo de plantas estaremos sempre lidando com “soluções de artificios”, que a relação entre ambos os ofícios seja ampliada pela diferente percepção da espessura do tempo.

O tempo de escrita de um poema é diferente do tempo de florada de uma árvore e colocar-se em estado de poesia, característica evidente em Leonardo Fróes, talvez seja fazer-se carne dessa diferença. Entre o poema e a planta há um poeta fazedor de devires. Nesses devires estão as múltiplas possibilidades de vivência do tempo.

O passo adiante que Fróes parece dar até mesmo em relação a João Cabral teria a ver com o reverso do que o poeta pernambucano e amigo chamou de “função” da poesia. Para um poeta tão multiplicador de tempos como o autor de *Chinês com sono*, a poesia tem mais a ver com desfuncionalização do que com um fenômeno sobre o qual recai uma função. E nisso vemos uma efetiva insurreição da linguagem.

Os críticos mencionados acima, que se debruçam sobre o problema da aceleração e da monetização dos modos de vida, acusam o golpe, caso de Rodrigo Turin e Jonathan Crary, como quem diagnostica a doença, e insinuam possíveis linhas de fuga para não sucumbirmos inteiramente à reificação do tempo, caso mais específico de Franco Berardi e Rebecca Solnit. Aqueles mostram como fomos fígados pela teia da linguagem (que pulverizamos de modo acrítico) e pela necessidade de produzir incessantemente num mundo capitalista. Estes últimos apontam para coisas orgânicas que poderiam fissurar a dinâmica capital. No caso da crítica norte-americana, caminhar, no caso do filósofo italiano, usar a língua de modo insurgente (poesia). Para o problema captado por Turin, a sugestão de Berardi. Para o de Crary, talvez a recolocada do corpo em modo “improdutivo”, sugerido por Solnit.

A poesia de Fróes, quando lida na chave da errância, que é, a rigor, permanência, parece insurgir-se pela linguagem para estender em mão-dupla o potencial do campo simbólico a outras formas de construir sentidos mais em consonância com a natureza. O hiato da poesia, com esse poeta agricultor, não está mais confiscado apenas no simbólico, ele, o hiato, se faz limiar da linguagem com a natureza. Limiar, lembremos, não é fronteira, tem mais a ver com ponto de toque, encontro. Porém o encontro, sabemos, não deixa de apontar para a especificidade de cada campo que se toca; ou seja, essa poesia limiar feita por Fróes não rompe a irreduzibilidade da literatura, apenas entrelaça o que sabemos da natureza do poema com o que acreditamos saber da ordem dos ecossistemas. Uma poesia paisagem. Um lugar de estar. Um território ancestral, na concepção de Ailton Krenak mencionada acima.

Este lugar ancestral, que é também lugar de constituição de memória, segundo o indígena, não está confiscado como se dentro de um campo epistemológico, conforme geralmente ocorre na produção universitária ou das críticas instituídas por esta. Antes, o que Krenak parece propor em um dos ensaios de *Futuro ancestral*, de título “Cartografias para depois do fim”, é que os mapas, paisagens, memórias, territórios, coletivos, enfim, devires vida sejam traçados na convivência das diferentes formas de existir.

Não por coincidência, esta também tem sido uma proposta de observação e reescrita da nossa história cultural quando lemos um intelectual da envergadura de Edimilson de Almeida Pereira tecendo a crítica à afrodiáspora do Brasil. Ao evocarem a cartografia, ambos os intelectuais admitem que os campos de produção de sentido devem ser concebidos

como campos abertos, onde não apenas diferentes visões e instrumentos conceituais participem na construção dos sentidos, mas sobretudo um tempo-espaco em que os múltiplos ritmos de vida sejam entretecidos na incessante reescrita da memória do único tempo que existe, o presente. Não obstante, sabemos que diferentes ritmos, na cosmovisão Krenak (bem como na de muitas outras etnias brasileiras), implicam os modos de existir dos bichos, das plantas e, sobretudo, dos rios.

Tudo isso parece compor o chamado território ancestral que, numa leitura condicionada pelo predomínio dialético ocidental, nos remeteria a um passado como se tradições pudessem estar acumuladas para serem passadas adiante, quando, em verdade, esse território vai se constituindo como carne de nosso próprio exercício no presente, no aqui e no agora.

Os raios de sol que dançam entre as plantas enroscadas no portão enferrujado no poema de Leonardo Fróes, carregados pelo vento que ora sopra mais seco, ora mais sonoro, vão revelando que a poesia também pode ser esse território temporal em que os limites das existências humana, animal, vegetal, mineral, líquida estão antes transbordados uns nos outros do que confiscados num campo de conhecimento dialético moderno.

O que o chinês com sono, pintor hipotético, artesão, escriba, indígena quer nos mostrar é que a poesia pode ser esse lugar não apenas de falas múltiplas, mas também um tempo-espaco de escuta erótica atenta à fricção das gentes com o mundo. Uma escuta dos ritmos dos rios, dos cantos das aves, das folhas das matas. Uma escuta das palavras artificializadas para serem também tempo. Palavras para se estar, habitar, morar. Permanecer.

Essa constatação parecia já estar latente na crônica de onde tiramos o mote para este ensaio. Ao escrever sobre soluções de artifício para estabelecer ponto de toque entre poesia e cultivo de plantas, Fróes está também admitindo que a fricção com o mundo, proposta por Krenak, é um modo de estar em poesia. Os meninos que remam harmoniosamente exercitando suas infâncias para a ancestralidade que é o próprio presente estão também operando soluções de artifício, numa perspectiva estética que podemos aprender com este poeta errante que se afastou da cidade dita moderna.

Não vivemos um mundo em que ou se está no nível da arte, do signo, ou no nível da experiência vivida. Fissurar o que resta dessa segregação desgastada, mas ainda operante no mundo capitalista, é uma forma de não deixar monetizar as experiências em fricção com a vida, dentro destas... escrever um poema, plantar uma árvore.

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- BERARDI, Franco. *Asfixia: capitalismo financeiro e a insurreição da linguagem*. Trad. Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. 8 ed. São Paulo: Edusp, 2019.
- CRARY, Jonathan. *24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Ubu Editora, 2016.
- FRÓES, Leonardo. *Chinês com sono*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- FRÓES, Leonardo. *Natureza: a arte de plantar*. Organização Victor da Rosa. Recife: CEPE, 2021a.
- FRÓES, Leonardo. *Poesia reunida (1968-2021)*. São Paulo: Editora 34, 2021b.
- KRENAK, Ailton. *Futuro ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. *Ebook*
- NETO, João Cabral de Melo. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Entre orfe(x)u e exunouveau: análise de uma estética de base afrodiaspórica na literatura brasileira*. São Paulo: Fósforo Editora, 2022.
- SOLNIT, Rebecca. *L'art de marcher*. Arles: Babel, 2002.
- SONTAG, Susan. *Contra a interpretação: e outros ensaios*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- TURIN, Rodrigo. *Tempos precários: aceleração, historicidade e semântica neoliberal*. Rio de Janeiro e Copenhague: Zazie Edições, 2019. E-book: Disponível em: <https://zazie.com.br/wp-content/uploads/2021/05/TURIN2.pdf>. Acesso em: 16 nov. 2022.