

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

Natascha Gomes Paiva

Tatear o mundo: poéticas e diálogos entre Ana Martins Marques e Adriana Lisboa

SÃO PAULO

2023

Natascha Gomes Paiva

Tatear o mundo: poéticas e diálogos entre Ana Martins Marques e Adriana Lisboa

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de DOUTORA em **Literatura e Crítica Literária** sob a orientação da Profa. Dra. **Maria Aparecida Junqueira**.

SÃO PAULO

2023

Natascha Gomes Paiva

Tatear o mundo: poéticas e diálogos entre Ana Martins Marques e Adriana Lisboa

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de DOUTORA em Literatura e Crítica Literária sob a orientação da Profa. Dra. Maria Aparecida Junqueira.

Aprovada em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Maria Aparecida Junqueira
PUC-SP

Prof. Dr. Carlos Eduardo Siqueira Ferreira de Souza
PUC-SP

Prof. Dr. Fábio Roberto Lucas
PUC-SP

Profa. Dra. Raquel Beatriz Junqueira Guimarães
PUC-MG

Prof. Dr. Rodrigo Garcia Barbosa
UFLA

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Profa. Dra. Maria Aparecida Junqueira, pela presença, paciência, sensibilidade e generosidade.

À minha mãe, Vera Fátima Gomes Paiva, pelo amor e dedicação de uma vida inteira.

Ao meu pai, com muito amor, *in memoriam*.

Ao meu irmão, Andrey Gomes Paiva, pelo amor fraterno e ajuda incondicional.

Ao meu marido, Michel Dermargos Namur, pelo amor, perseverança e incentivo cotidianos.

Aos meus amigos Daniela Cury, Denyse Burjato, Iana Paro, Milena Carmona, Rafael Cury, Tânia Teixeira Pinto e Veridiana Salies, pelo apoio e afeto.

Ao corpo docente do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, pelo conhecimento compartilhado.

À Paula Piva, pela prontidão e revisão criteriosa.

RESUMO

O intuito desta pesquisa é investigar nas obras poéticas *O livro dos jardins*, de Ana Martins Marques (2019), e *O vivo*, de Adriana Lisboa (2021), a potência da linguagem poética em diálogo com a crise do antropoceno na contemporaneidade. A fim de se alcançar esse objetivo geral, examinam-se os procedimentos estéticos empregados pelas poetisas no *corpus* de análise, em especial aqueles relacionados com a expressão da subjetividade lírica e o seu vínculo com a noção de alteridade. Nessa perspectiva, este estudo problematiza a desumanização do homem frente ao humanismo do outro, considerando a cisão entre o homem e o meio ambiente. Para tanto, foram traçadas algumas hipóteses: as escritas poéticas de Ana Martins Marques e Adriana Lisboa constroem a relação do humano com o meio ambiente, por meio de poéticas que evidenciam um novo pensamento humanista e ecológico, colocando em relevo também as subjetividades animal e vegetal; as escritas poéticas das autoras sugerem um diálogo com a filosofia da natureza, propondo a construção de suas poéticas a partir da inter-relação entre experiência humana e natureza; as subjetividades humana, vegetal e animal, em diálogo e comunhão com a natureza, evidenciam o tempo poético construído nas obras. Tais hipóteses foram testadas à luz do suporte teórico de autores dos campos da Literatura e da Filosofia, como Ailton Krenak, Byung-Chul Han, Evando Nascimento, Maria Esther Maciel e Michel Collot. A argumentação desenvolve-se ao longo de quatro capítulos: no primeiro, expõem-se algumas reflexões sobre a crise do antropoceno no mundo contemporâneo e a busca por um novo humanismo e uma linhagem ecocrítica como possibilidades de desconstrução do embotamento dos sentidos e das ações humanas; no segundo, analisa-se *O livro dos jardins* com a experiência poética e a alteridade vegetal; no terceiro, analisam-se poemas de *O vivo* e sua relação com a subjetividade e as alteridades animal e vegetal; e, por fim, no quarto capítulo, estuda-se o confronto entre as duas obras, tendo como alicerce os enfrentamentos do antropoceno e a fratura entre o homem e o meio ambiente. Finalmente, apreende-se a contribuição da poesia brasileira contemporânea, na voz de Ana Martins Marques e Adriana Lisboa, para as pautas emergenciais da atualidade, evidenciando o trabalho sensível com a linguagem para pensar o sujeito e o mundo.

Palavras-chave: Adriana Lisboa; Ana Martins Marques; poesia brasileira contemporânea; meio ambiente; antropoceno; subjetividade; alteridade.

ABSTRACT

The purpose of this research is to investigate how the poetic works *O livro dos jardins*, by Ana Martins Marques (2019), and *O vivo*, by Adriana Lisboa (2021), reveal the power of poetic language in dialogue with the Anthropocene crisis in contemporary times. To achieve this general objective, the aesthetic procedures used by the poets in the corpus of analysis are examined, especially those related to the expression of lyrical subjectivity and its relationship with otherness. From this perspective, this study problematizes the dehumanization of man in the face of the humanity of others, considering the split between man and the environment. To this end, some hypotheses were outlined: the poetic writings of Ana Martins Marques e Adriana Lisboa build the relationship between humans and the environment, through poetics that highlight a new humanist and ecological thought, also highlighting animal and plant subjectivities; the author's poetic writings suggest a dialogue with the philosophy of nature, proposing the construction of their poetics based on the interrelationship between human experience and nature, plant and animal subjectivities, in dialogue and communion with nature, highlight the poetic time constructed in the works. Such hypotheses were tested considering the theoretical support of several authors from fields of Literature and Philosophy, such as Ailton Krenak, Byung-Chul Han, Evando Nascimento, Maria Esther Maciel and Michel Collot. The argument is developed over four chapters: in the first, some reflections are presented on the Anthropocene crisis in the contemporary world and the search for a new humanism and an ecocritical lineage as possibilities for deconstructing the dullness of human senses and actions; in the second, the work *O livro dos jardins* is analyzed and the link between its poems and poetic experience and vegetal alterity; in the third, poems from the book *O vivo* are analyzed and their connection with subjectivity animal and vegetal otherness; and, finally, in the fourth chapter, the confrontation between the two works is studied, having as its foundation the confrontations of the Anthropocene and the fracture between man and the environment. Finally, the contribution of contemporary Brazilian poetry I the voice of Ana Martins Marques and Adriana Lisboa reveals in the interlocution with current emergencies, thus highlighting the sensitive work with language carried out by the authors.

Keywords: Adriana Lisboa; Ana Martins Marques; Brazilian contemporary poetry; environment; Anthropocene; subjectivity; alterity.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Pôster da exposição Frans Krajcberg: por uma arquitetura da natureza, no Museu da Imagem e do Som, e instalação do artista no interior do museu (São Paulo, 2022).....	31
Figura 2 – Exposição Exploratorius, da artista visual Elaine Pessoa, na Galeria Mario Cohen (São Paulo, outubro de 2023)	33
Figura 3 – Capa da obra <i>O livro dos jardins</i> e marcador de páginas	56
Figura 4 – Capa do livro <i>O vivo</i>	136
Figura 5 – Fotografias sem título, de 2017 a 2019, impressas em papel algodão ..	137
Figura 6 – Imagem do poema “TERRA”, de 1956	147
Figura 7 – Ilustração de Roy Boney.....	154

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: SEMEADURA LÍRICA EM AÇÃO	8
1 ARTE LITERÁRIA, MEIO SOCIAL E SUBJETIVIDADES	14
1.1 O tempo e seu aroma: a crise do antropoceno e a busca por um novo humanismo	14
1.2 O pensamento ecológico e a ecocrítica: paisagens fecundas	23
1.3 Subjetividades líricas: o homem, o animal, o vegetal e a construção de afetos	40
1.4 Ana Martins Marques e Adriana Lisboa: escritas de alteridade	48
2 VIAGEM AO LIRISMO BOTÂNICO DE ANA MARTINS MARQUES	56
2.1 O tempo do vegetar e a sensibilidade das plantas em <i>O livro dos jardins</i> : alteridade vegetal	56
2.2 Paisagens líricas: os jardins poéticos e a fitoescrita	69
2.3 O olhar feminino e os possíveis diálogos: florescimento nos jardins	100
2.4 Estar no mundo: entre plantas, flores e jardins	132
3 O VIVO E A POÉTICA ANIMAL, MINERAL E VEGETAL DE ADRIANA LISBOA	136
3.1 Tecendo o porvir: poesia, imaginação e afirmação da vida	136
3.2 Fissuras e ranhuras: na palavra e no ser	144
3.3 Subjetividade animal: vivência apartada da marcação histórica	158
3.4 Subjetividade vegetal: o olhar horizontal na terra e o ato de ser na linguagem	185
4 ANA MARTINS MARQUES E ADRIANA LISBOA: RAMIFICAÇÕES POÉTICAS	196
4.1 Inflexões na literatura: coreografias subjetivas na contemporaneidade	196
4.2 Desconstrução de uma história única: a valorização das subjetividades animal e vegetal e a empatia com a alteridade	203
4.3 O feminino e a ecocrítica: caminhos poéticos férteis	206
CONSIDERAÇÕES FINAIS: SEMEAR A LITERATURA E À TERRA PORVIR	209
REFERÊNCIAS	212
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	223

INTRODUÇÃO: SEMEADURA LÍRICA EM AÇÃO

Nenhuma diferença entre floresta e jardim.
Entre escrever e ficar quieto, sim.

Nuno Ramos (2023, p. 44)

Esta pesquisa, intitulada *Tatear o mundo: poéticas e diálogos entre Ana Martins Marques e Adriana Lisboa*, nasceu durante o período pandêmico de 2020, com o desejo de revelar o valor ímpar da poesia na reflexão sobre a crise do antropoceno e de investigar obras poéticas que revelassem a força da criação literária na esperança de que possamos esperar, sonhar, imaginar e transformar a realidade contemporânea. Ambas poetisas selecionadas para a presente investigação, Ana Martins Marques e Adriana Lisboa, operam a tendência da crítica literária contemporânea intitulada ecocrítica e a tendência da filosofia da natureza chamada pensamento ecológico, construindo subjetividades humana, animal e vegetal em confrontos e descobertas, dissidências e aproximações. Confiamos, por conseguinte, na sensibilidade e na criticidade da arte poética de AMM e AL¹ como aliadas no confronto e no diálogo com as pautas contemporâneas.

Ana Martins Marques (1977 -) publicou *O livro dos jardins* em 2019, período pré-pandêmico. Antecipa a força e a relevância da subjetividade vegetal nas paisagens do século XXI. Adriana Lisboa (1970 -) publicou *O vivo* em 2021, período de cume da covid-19 mundial, e marca a obra de subjetividades: animal, vegetal, humana e mineral. As duas obras são um convite ao descobrimento, ao diálogo, à reflexão do contemporâneo, à valorização do cotidiano e do olhar sensível. Os poemas parecem conduzir à descoberta do mundo por um outro viés, tateia-se o habitual por frestas que abrem cenários de vida em tempos sombrios para a humanidade. As poetisas parecem encontrar na poesia espaço e tempo para suas expressões ecocríticas. Com a escolha dessas obras, a pesquisa foi se moldando, e quanto mais os poemas eram lidos mais a investigação se aproximava da filosofia ambiental e de pesquisadores comprometidos com o comportamento ético relacionado com as subjetividades de todos os seres vivos.

¹ Adotaremos as iniciais dos nomes das autoras no desenvolvimento da pesquisa, para que a fluidez do texto não seja prejudicada por momentos de redundâncias.

Ailton Krenak (2020, p. 24), o mais novo membro da Academia Brasileira de Letras, importante ambientalista indígena, é um caso desse tipo de pesquisador e, por isso, o primeiro nome mobilizado para fundamentar os passos desta pesquisa, pois, como ele pondera:

Temos que parar de nos desenvolver e começar a nos envolver [...]. Ou você ouve a voz de todos os outros seres que habitam o planeta junto com você, ou faz guerra contra a vida na Terra [...]. E, quando eu percebo que sozinho não faço a diferença, me abro para outras perspectivas. É dessa afetação pelos outros que pode sair uma outra compreensão sobre a vida na Terra.

É nesse processo de busca pela alteridade, pela sensibilidade, pelo tempo do outro e da comunidade, contínuo e prolongado, que entendemos a arte como peça fundamental, como perspectiva de envolvimento e resgate do humano. Também é importante para o escopo dessa busca um tempo de interlocução entre poesia e filosofia, visto que o conhecimento e o entusiasmo das poetas pela vida, em suas diferentes manifestações, criam expectativas e interrogações em torno de outras formas de se viver neste presente. Como salientam Antunes e Alves (2023, p. 2) sobre o campo ecocrítico da literatura:

À proporção que o ser humano tem avançado em direção ao seu objetivo de conquistar e manipular a natureza em prol dos seus interesses, a literatura, como veículo de compromisso humanista e de intersecção de saberes, tem vindo a desvelar a problemática que interliga natureza e compromisso ético e tem possibilitado a análise de perspectivas que promovem reflexões esclarecedoras sobre questões ambientais em tempos hipermodernos e hipertecnológicos, de modo a promover o equilíbrio de atitudes do homem perante a natureza. Em diferentes espaços geográficos, com diversos olhares e saberes, a difusão de reflexões ecocríticas, ecopoéticas, ecofeministas, geopoéticas, e da geografia humanista tem contribuído para a reflexão acerca de estruturas e movimentos que clamam por direitos humanos e sociais fundamentados no compromisso ético que o homem pode instituir para viver plenamente sua relação com a natureza. Com esse declarado compromisso que rejeita relações de exploração em prol da descoberta harmoniosa dos fenômenos do universo para benefício da humanidade, a literatura tem exercido também uma função muito urgente: alertar sobre a existência de relações imperfeitas entre o humano e a natureza, ao mesmo tempo em que propõe poética ou narrativamente transformações e/ou alterações de rumo.

Assim, o compromisso humanista da literatura e seu entrelaçar de saberes são ações aliadas que apontam para a problemática cisão entre o homem e o meio ambiente vivida no antropoceno, permitindo reflexões acerca do resgate do compromisso ético e de novas possibilidades para a coexistência das diferentes formas de vida na Terra e amplificando diálogos, transformações e mudanças de

direção. Dessa forma, acreditamos que as obras poéticas de AMM e AL indicadas operam a perspectiva das reflexões ecocríticas apontadas pelas pesquisadoras Antunes e Alves, valorizando a vida em comunhão com a natureza. Um dos empenhos deste trabalho é revelar a relação das obras poéticas selecionadas com tal perspectiva crítica, aproximando a arte poética da arte da natureza.

Para discutir a relação natureza e homem, a voz de Ailton Krenak se faz presente em *O amanhã não está à venda* (2015), *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019), *A vida não é útil* (2020) e *Futuro ancestral* (2022). Como Krenak, o filósofo coreano Byung-Chul Han também foi selecionado para compor o embasamento filosófico desta pesquisa, principalmente a partir de suas obras *Louvor à Terra, uma viagem ao jardim* (2018), *Favor fechar os olhos: em busca de um outro tempo* (2021) e *Não coisas: reviravoltas do mundo da vida* (2022).

Esses pensadores apresentam reflexões sobre a instabilidade do mundo contemporâneo que está em consonância com a escolha poética das autoras. Chul Han (2021, p. 41) a esse respeito enfatiza:

Há, porém, também um outro tempo, a saber, o tempo do outro, um tempo que eu dou ao outro. O tempo do outro como dádiva não se deixa acelerar. Ele também se furta ao trabalho e ao desempenho, que sempre exige o meu tempo. A política temporal do neoliberalismo desfaz o tempo do outro, pois ele não é eficiente. Em oposição ao tempo do eu, que isola e singulariza, o tempo do outro promove a comunidade. Apenas o tempo do outro liberta o eu narcisista da depressão e da exaustão.

A cisão entre o tempo do outro e o tempo do eu, ou seja, a desarmonia entre o senso de comunidade e a singularidade de cada homem, rompe a relação espiritual do homem com a natureza, desunião que foi se tornando cada vez mais evidente no estudo da pesquisa. Marcelo Gleiser, na nova edição do projeto *Fronteiras do Pensamento*, que em 2023 teve como tema o recorte *Entre o Caos e a Ordem*, declarou que a intervenção do homem no mundo e na Terra atingiu sua maior taxa de mortalidade em um curto período, o que comprova a presença parasita do homem explorador no meio ambiente e a necessidade emergencial de mudarmos a história do vínculo humano com a natureza. Ressignificar a vida parece ser objetivo das poéticas ambientais de Ana Martins Marques e Adriana Lisboa, que atuam na beleza e no mistério do mundo natural do qual fazemos parte. Por conseguinte, valorizar essas autoras, as obras poéticas em destaque enquanto produções artísticas que tratam de conflitos e fraturas, é fundamental para a construção de críticas que se

integrem ao escopo literário e se aproximem de outras áreas do conhecimento, igualmente comprometidas com a vida humana em suas mais variadas formas. Leyla Perrone-Moisés (2009, p. 104) corrobora essa potência da literatura ao afirmar: “na sua gênese e na sua realização, a literatura aponta sempre para o que falta, no mundo e em nós”. As poetisas Marques e Lisboa perseguem essas ausências e fraturas.

Vale ressaltar que a busca por nomes femininos nesta pesquisa não foi aleatória, mas uma escolha legítima e consciente, visto que a mulher, ao longo de boa parte da história da Literatura, viveu à margem, muitas vezes sem voz, enfrentando, quase sempre, a ausência de *Um teto todo seu*, como bem manifestou Virgínia Woolf em sua clássica obra de 1929. As autoras escolhidas fazem parte de uma linhagem da poesia feminina brasileira que tem marcas na obra de Ana Cristina Cesar (1952-1983), considerada, hoje, a grande expoente do cânone da poesia feita por mulheres no Brasil. ACC, com linguagem poética transgressora e ao mesmo tempo sensível, com cortes cirúrgicos e delicados, produz textos provocativos e sensitivos, ecoando o vigor da palavra poética na vida diária, corrente, de forma reflexiva e vivaz. Adriana Lisboa e Ana Martins Marques também semeiam sensibilidade aguda, compromisso com um novo humanismo e com o meio ambiente, por meio de palavra poética fecunda, imaginativa e crítica aos tempos atuais.

Como afirma Heloísa Buarque de Hollanda (2021, p.10), “a escrita de mulheres não deveria nem calar seus temas nem aderir a fórmulas poéticas ou políticas: deveria ser uma escrita à deriva, livre de amarras”. A poesia de Adriana Lisboa e Ana Martins Marques sugere um operar sem regras e normas preestabelecidas, tateando um novo mundo que se abre no século XXI com reflexões, fraturas, fronteiras, perspectivas e desafios. Percebe-se, nas produções dessas poetisas, marcas literárias sensíveis e críticas, cuja escrita porosa e vital explora o incitamento da palavra e materializa a força da vida em suas variantes.

Alicerçada nas reflexões apresentadas até aqui, esta pesquisa problematiza: Até que ponto o humanismo do outro põe em causa a desumanização do homem? Como o fazer poético das autoras elegidas reconstrói a relação entre o humano e a natureza, considerando a cisão entre o homem e o meio ambiente nos tempos atuais? Essa problematização é testada à luz das hipóteses: as escritas poéticas de Ana Martins Marques e Adriana Lisboa constroem a relação do humano com o meio ambiente, por meio de poéticas que evidenciam um novo pensamento humanista e ecológico, colocando em relevo também as subjetividades animal e vegetal; as

escritas poéticas das autoras sugerem um diálogo com a filosofia da natureza, propondo a construção de suas poéticas a partir da inter-relação entre experiência humana e natureza; as subjetividades humana, vegetal e animal, em diálogo e comunhão com a natureza, evidenciam o tempo poético construído nas obras.

A partir dessas conjecturas, propõe-se como objetivo geral estudar as poéticas de Ana Martins Marques e Adriana Lisboa como escritas capazes de colocar em confronto a relação entre o humano e a natureza. Nesse sentido, busca-se selecionar, analisar e confrontar nos poemas selecionados a relação entre seres humanos, natureza e ética, mas também averiguar, refletir e conjecturar sobre a construção poética em diálogo com a filosofia da natureza.

A pesquisa apoia-se em recorte teórico que abrigará estudos e ensaios sobre a relação da literatura com o meio ambiente e com a crise do antropoceno na contemporaneidade. A investigação situa-se, ainda, nesse momento histórico que, acentuado pelo período da covid-19 e seus desdobramentos, evidencia a relação de dependência inerente entre os organismos vivos da Terra.

Ainda para fundamentar a questão da literatura e do meio ambiente, abordam-se estudos de Maria Esther Maciel, como *Pensar/escrever o animal, ensaios de zoopoética e biopolítica* (2011), *Literatura e animalidade* (2016) e *Animalidades, zooliteratura e os limites do humano* (2023). Seguindo essa linha de pensamento que investiga a filosofia ambiental como sustentação da reflexão poética, contribui também para a pesquisa a obra *O pensamento vegetal, a literatura e as plantas*, de Evando Nascimento (2021).

Esta pesquisa organiza-se em 4 capítulos. No primeiro capítulo, intitulado “Arte literária, meio social e subjetividades”, expõem-se algumas reflexões sobre o mundo contemporâneo, a crise do antropoceno, a busca por um novo humanismo, por um pensamento ecológico e uma linhagem literária ecocrítica como possibilidades de desconstrução do embotamento dos sentidos e ações humanas. Do mesmo modo, busca-se a valorização das subjetividades humana, animal e vegetal enquanto possibilidades de reconstrução de novos caminhos de interação entre o humano e a natureza. Para mobilizar tais temas e contextos, são acionadas falas relevantes do campo da literatura e da filosofia da natureza, que se somam às vozes das autoras selecionadas AMM e AL. As respectivas biografias, a contextualização histórico-literária, assim como as principais obras publicadas e as influências poéticas das poetisas integram-se neste capítulo. Reflete-se, ainda, sobre a pertinência da arte

poética em um mundo cada vez menos orgânico e mais artificial, mostrando-se a poesia uma grande aliada nesse caminho para a sensível relação entre homem e natureza.

No segundo capítulo, “Viagem ao lirismo botânico de Ana Martins Marques”, analisa-se *O livro dos jardins*, de Ana Martins Marques (2019). O foco da investigação do capítulo é revelar como a poeta produz as subjetividades poéticas humanas e vegetais, em interlocução com a filosofia da natureza, em que o emprego de “jardins”, “flores” e referências poéticas tecem as subjetividades em confronto e aproximação e exalam suas formas e vozes ao longo das páginas do livro.

No terceiro capítulo, intitulado “O vivo e a poética animal, mineral e vegetal de Adriana Lisboa”, exploram-se os caminhos poéticos da obra *O vivo*, de Adriana Lisboa (2021). Analisa-se uma seleção de poemas sob o viés das subjetividades vegetal e animal e suas relações com o humano, a natureza e a literatura, iluminados pela filosofia da natureza e seus desdobramentos críticos.

O quarto capítulo, intitulado “Ana Martins Marques e Adriana Lisboa: ramificações poéticas”, dedica-se à ligação entre as vozes poéticas de Ana Martins Marques e Adriana Lisboa com o intuito de apreender o tecido poético que costuram entre homem e meio ambiente, tendo como pano de fundo histórico os enfrentamentos globais pandêmicos e a fratura entre o homem e o meio ambiente na contemporaneidade. Observam-se a aproximação entre os projetos poéticos das poetisas, a desconstrução da soberania humana frente às subjetividades animal e vegetal, a ligação entre o olhar feminino e a ecocrítica e, por fim, a poética das autoras como forma de assinatura diante do compromisso com a vida e suas manifestações.

O caminhar entre textos literários que falam do meio ambiente, de animais, plantas e flores desperta o afeto, a consideração por outras formas de vida, vislumbrando um futuro mais empático e menos cruel. A travessia entre meio ambiente, filosofia e literatura sugere a criação de situações favoráveis à experiência vital da literatura e a preservação da vida e sua diversidade.

1 ARTE LITERÁRIA, MEIO SOCIAL E SUBJETIVIDADES

1.1 O tempo e seu aroma: a crise do antropoceno e a busca por um novo humanismo

É a poesia quem na realidade nos defende, e há algo permanente e permanentemente apaziguador nessa fortaleza com que a poesia nos defende e sustém o esplendor de nossa vida (Ivonne Bordelois, 2005, p. 83).

O racionalismo cientificista do mundo moderno e a globalização contemporânea, regidos pelo projeto neoliberal, imprimem marcas ao cotidiano do homem do século XXI. Eficiência, produtividade, rendimento e serventia engolem e domesticam o ser humano e as formas de vida na Terra de acordo com as ordens política, econômica, religiosa, social, cultural e, até mesmo, sentimental, desafiando a comunhão do humano com o ambiente.

Por “meio ambiente” Genebaldo Freire Dias² (2015, p. 7) compreende:

O meio ambiente, ou simplesmente ambiente, não é formado apenas por fauna e flora, água, solo e ar, como era tradicionalmente definido. Hoje, as atividades dos seres humanos sobre a Terra produzem tantas influências que sua cultura faz parte da definição de meio ambiente. Muitos danos ambientais são causados por decisões políticas e econômicas erradas. Assim, as questões ambientais, para serem compreendidas, não podem ficar restritas à ecologia, à fauna e flora e suas relações. Faz-se necessário considerar os aspectos políticos, éticos, econômicos, sociais, ecológicos, culturais e outros, para que se obtenha uma visão integrada do problema e das alternativas de solução.

A dimensão de meio ambiente apresentada por Dias confirma uma informação fundamental para as questões ambientais, já que elas não vivem apartadas de outras áreas e da atuação humana, principalmente da gestão política. Na contemporaneidade, essa era geológica chamada antropoceno, difundida em 1995 pelo Prêmio Nobel de Química Paul Crutzen, vive uma crise alarmante.

O impacto do homem na Terra não é simplesmente dados estatísticos de aulas de biologia, química e geografia, temas de documentários da National Geographic, ou conferências de Al Gore transformadas no documentário “*Uma verdade inconveniente*”, de Davis Guggenheim (2006), ou previsões apocalípticas. Esse

² Nas reflexões e análises a respeito do meio ambiente, será considerada a proposta por Genebaldo Freire Dias, conforme a obra *Eco Percepção*, de 2015.

impacto é a realidade de todos os seres vivos do século XXI e o que mostra a necessidade de se tratar as relações do meio ambiente com a complexidade que elas exigem, considerando a constante interação evolucionária, em consonância com fatores abióticos, bióticos e a cultura humana. Sem deixar de abarcar inclusive valores filosóficos, políticos, morais, científicos, artísticos, sociais, econômicos, religiosos. Enfim, o meio ambiente, como nos ensina Dias, é fruto de todos esses elementos convivendo concomitantemente.

O entendimento sobre o antropoceno se atualiza a partir de novos estudos e perspectivas acerca do caos e da ordem da vida contemporânea. Luiz Alberto Oliveira (2022, p. 153) esclarece o termo antropoceno em dimensão oportuna para nossas reflexões:

Antropoceno quer literalmente dizer, segundo as raízes gregas da palavra, a “Época dos Humanos”. O conceito surgiu nos anos 1990 a partir de uma sugestão do Prêmio Nobel de Química Paul Crutzen e do climatologista Eugene Stoermer para dar conta de um conjunto de evidências que, segundo entendiam, indicava que o planeta havia entrado em um novo regime de funcionamento. Esse conjunto de sintomas de um novo estado de coisas planetário poderia ser resumido pela ideia de que a Terra doravante se encontra em uma era genealogicamente nova – mas precisamente, em uma nova época geológica –, caracterizada pelo fato de que a atividade integrada a uma única espécie, a humana, alcançou uma abrangência planetária, e que as consequências dessa atividade terão muito longa duração. [...] O conceito de antropoceno visa assim, sobretudo, sintetizar o entendimento de que a ação humana, em seu papel de agente global, está promovendo profundas modificações em diferentes setores dinâmicos do planeta, seja na composição da atmosfera, nos ritmos do clima, seja na biodiversidade marinha e terrestre.

O antropoceno marca, assim, a relação do humano com o meio ambiente, expondo cicatrizes e ramificações desse vínculo. A conscientização social e política da relação dos direitos humanos e ambientais é muito recente. Em 2008, o Equador se tornou o primeiro país a reconhecer os direitos da natureza em sua constituição, incluindo os direitos dos povos indígenas. Em 2010, a Assembleia Geral da ONU reconheceu o acesso à água potável e ao saneamento básico como direito humano³. Pensando na proximidade dessas datas, é assustador que questões básicas ligadas à sobrevivência, ao respeito e à dignidade sejam tão recentes na história humana. Expandindo a relação entre homem e meio ambiente, percebe-se que muitos campos atuam na investigação desses fatores. Antunes e Ida Alves (2023, p. 2) registram que

³ Informações coletadas na exposição presente no MIS (Museu da Imagem e do Som): B.B. King, Um mundo melhor em algum lugar, 2023.

Em suas origens, o homem era dominado pela natureza, considerada invencível. À medida que ocorrem as revoluções científicas, industriais e sociais, o homem julga ser superior à natureza, considerando-a sob o seu total controle e domínio, o que o impulsiona a realizar transformações complexas no meio ambiente e nos seres humanos, gerando um grande impacto sobre os sistemas naturais e as condições cotidianas de vida. Juntamente com a origem e consolidação do sistema capitalista, a modernidade também marca a separação entre tempo e espaço. Se a temporalidade se associa à experiência da aceleração, o espaço sofre uma compressão, alterando, extraordinariamente, a vivência do mundo e as experiências humanas. Nesse contexto, a ciência moderna surge com uma dimensão ontológica, responsável pela separação crítica entre homem e natureza, entre seres humanos e outros seres no mundo, ignorando a relação homem-natureza, a qual tem assinalado presença na literatura desde a Antiguidade.

A visão antropocêntrica associada às exigências e demandas oriundas da mecanização do mundo criou um saber mecanizado, priorizando a ação do imediatismo e do consumismo. Esse saber afasta o homem das camadas orgânicas que constituem a vida, alterando, como assinalado pelas autoras, a aceleração do tempo e a compressão do espaço, trazendo implicações para a relação do homem com o meio ambiente. Redimensiona essa reflexão a escritora e ganhadora do Prêmio Nobel de Literatura de 2018, Olga Tokarczuk (2023, p. 2582), que afirma:

A crise climática e política em que procuramos hoje nos posicionar e que queremos enfrentar, salvando o mundo, não surgiu do nada. Muitas vezes esquecemos que não é resultado de nenhum fato ou golpe do destino, mas de ações e decisões econômicas, sociais, ideológicas (inclusive religiosas) muito concretas. A ganância, o desrespeito à natureza, o egoísmo, a falta de imaginação, a constante concorrência, a irresponsabilidade, reduziram o mundo à condição de um objeto que pode ser desmembrado, explorado e destruído.

Em vista desse panorama de separação, alteração, aceleração, supressão, o campo das sensações, das introspecções, das descobertas, das subjetividades, das angústias, dos lutos e de tantas outras experiências e vivências não tem liberdade de expressão, sendo condicionado às conformidades de uma sociedade que embota os sentidos humanos e não humanos. Ou seja, não há respeito à condição da vida humana, tampouco a outros pontos de vista e subjetividades, o que Maria Esther Maciel (2023, p. 10) denomina de “eus não humanos”. Como essas nuances da vida são vitais na constituição dos seres e suas particularidades, suas interconexões e complexidades, torna-se emergencial que encontremos meios de manifestação que as legitimem.

A situação do mundo e da vida hoje parece clamar uma reconstrução da relação humana, por meio de uma atitude ecosófica⁴ aliada a um pensamento ecológico⁵, fundamentados em investigações científicas, filosóficas, artísticas e poéticas que evidenciam um novo pensamento humanista⁶. É uma tentativa não só de mitigar a cisão entre o homem e o meio ambiente, mas também de imprimir dignidade e respeito à vida, semeando sensibilidade e afeto. Félix Guattari (2012, p. 7) corrobora esse modo de ver ao dizer:

O planeta terra vive um período de intensas transformações técnico-científicas, em contrapartida das quais engendram-se fenômenos de desequilíbrios ecológicos que, se não forem remediados, no limite, ameaçam a vida em sua superfície. Paralelamente a tais perturbações, os modos de vida humanas e individuais e coletivas evoluem no sentido de uma progressiva deterioração [...] Só uma atitude ético-política – a que chamo ecosofia – entre os três registros ecológicos (o do meio ambiente, o das relações sociais e o da subjetividade humana) é que poderia esclarecer convenientemente tais questões. [...] Em todos os lugares e em todas as épocas, a arte e a religião foram o refúgio de cartografias existenciais fundadas na assunção de certas rupturas de sentido “existencializante”. Mas a época contemporânea, exacerbando a produção de bens materiais e imateriais em detrimento da consistência de territórios existenciais individuais e de grupo, engendrou um imenso vazio na subjetividade que tende a se tornar cada vez mais absurda e sem recursos.

Para Guattari, as transformações técnico-científicas perturbam o equilíbrio social e ambiental e, portanto, a estabilidade da vida na Terra em suas dimensões existenciais cartográficas. A ecosofia proposta, com ênfase no que ele chama de “atitude ético-política”, está presente nos estudos que a ecocrítica concebe, uma vez que as expressões são complementares e reforçam a urgência de se pensar e produzir uma aproximação entre a sensibilidade artística, nesse caso literária, e a crítica ecológica em que ações éticas e políticas estejam implicadas. Só a consciência e a atuação ética do homem, comprometido com a qualidade de vida de todos, podem apaziguar as relações sociais, as subjetividades e o meio ambiente. Guattari (2012, p. 25) complementa: “Mais do que nunca a natureza não pode ser separada da cultura, e precisamos aprender a pensar ‘transversalmente’ as interações entre ecossistemas, mecosfera e Universos de referências sociais e individuais”.

⁴ Atitude ético-política desenvolvida por Félix Guattari na obra *As três ecologias*, de 2021.

⁵ Termo proposto pelo autor Timothy Morton, na obra *O pensamento ecológico*, e adotado pela presente pesquisa.

⁶ A expressão “novo pensamento humanista” presente nesta pesquisa refere-se à concepção que o termo humanismo alcança no contexto da crise do antropoceno.

Maffesoli (2021, p. 9) também concebe a ecosofia para ultrapassarmos a crise do antropoceno e avançarmos no amadurecimento de um novo humanismo comunitário na contemporaneidade:

A ecosofia corresponde à sabedoria comunitária, isto é, a terra-mãe, para a qual o ser humano deve voltar-se com atenção e humildade em busca do Real – matéria física, orgânica, palpável –, que extrapola a realidade compreendida pela economia, pela política, pela mídia, em resumo, pelo capitalismo e suas estruturas, que reduzem as pessoas a seu valor-trabalho, separando-as dos sonhos e do imaginário. No momento em que, ao pensar no mundo pós pandêmico, estamos imersos em incertezas, sem conseguir vislumbrar com exatidão as transformações que a pandemia de Covid-19 legará à humanidade, a sensibilidade ecosófica possibilita que ampliemos nossas perspectivas, convidando-os não apenas à pausa, à observação e à reflexão, como também, essencialmente, à busca auspiciosa por um futuro comum.

O desequilíbrio, o colapso e a decadência da vida imposta pelo capitalismo selvagem parecem ter atingido o topo da montanha em 2020, culminando em uma crise mundial sanitária, social, econômica e política. A degradação da cultura não tardou em acompanhar a destruição de outras esferas, amplificando a distância para o homem pensar “transversalmente” caminhos para as interações entre o ser humano e as diversas manifestações vivas nos ecossistemas, na Terra e no universo. As incertezas nas quais estamos imersos tornam o caminho mais tortuoso, porém não inviabilizam que busquemos na ecosofia uma possibilidade de mudança efetiva.

No Brasil, a cisão homem, meio ambiente e cultura tornou-se o duro cotidiano dos brasileiros, envolvidos na barbárie do governo de Jair Bolsonaro. Estávamos ou permanecemos ainda afastados da ecosofia à qual Guattari e Maffesoli recorrem. O nosso desgoverno não tinha nenhum resquício de atitude “ético-política”, dizimando a saúde, a educação, a cultura, o trabalho, sepultando os pilares da sociedade que contribuem para o desenvolvimento de um novo humanismo. Parece prioritária a perseguição por um pensamento humanista renovado, que instigue a construção de relações éticas e respeitadas entre o homem, os demais seres e os elementos naturais.

Apesar das mudanças políticas recentes no Brasil estarem cercadas por uma maior representatividade social da população, a mudança é lenta e requer resiliência, disciplina, foco e que diversas áreas da sociedade atuem colaborativamente, *por um futuro comum*, como diz Maffesoli.

Frente às transformações vivenciadas pelo homem nos últimos séculos e, especialmente, no tempo histórico presente, esclarece-se que o que estamos chamando de pensamento humanista ultrapassa o que as áreas da antropologia e da filosofia abordavam como humanismo convencional, ou mesmo o que o Iluminismo e o Modernismo compreendem como humanismo clássico, ou seja, tendências que alocam o homem no centro das discussões como seres principais em uma escala de importância, nesse caso, afiliado ao antropoceno. Quando nos referirmos à expressão “novo pensamento humanista”, buscamos um humanismo alterado/transformado, que englobe perspectiva mais vasta da concepção da vida e do meio ambiente, que leve em consideração a perspectiva botânica, o pensamento ecológico, as subjetividades animais, vegetais, minerais e humanas, a Terra e o cosmos, e todas essas instâncias em um mesmo grau de conectividade e relevância.

Essa noção de humanismo opera a ecosofia, o pensamento ecológico, o imbricamento das áreas científicas, busca o universal e o coletivo entre todos os elementos, em detrimento da visão parcial, hierárquica e julgadora do humanismo clássico, inúmeras vezes insensível à vida e suas variações. Tomemos como exemplo a reflexão de Maria Esther Maciel (2023, p. 13) acerca do termo “anima” para elucidar uma visão preconceituosa desse antropoceno calcado em um humanismo ultrapassado:

Se, em certos momentos da história do pensamento ocidental, “animal” não exclui o humano, como na Antiguidade clássica, quando a palavra (anima) foi usada para designar o princípio da vida de todo ser animado, humano ou não, em outros, sua carga semântica foi se formando pela exclusão dos humanos e em contraponto a eles, o que se concretizou de maneira contundente após o triunfo do racionalismo cientificista no mundo moderno, quando a cisão entre homem/animal e humanidade/animalidade se tornou dominante no pensamento ocidental. Essa cisão – estabelecida a partir do final do século XVII com a filosofia de René Descartes e consolidada ao longo do século XVIII – provocou não apenas o rebaixamento dos seres não humanos à última categoria na hierarquia dos vivos, como também a transformação do próprio termo “animal” num antônimo de “humano”. Fundamentada a partir do que o filósofo francês considerava a faculdade suprema da existência, a razão (e, por extensão, a consciência), tal visão mecanicista tornou o animal um estranho a nós, um outro sem alma, incapaz de pensar e, conseqüentemente, reduzido a um mecanismo.

Essa cisão, a partir do século XVIII, demonstra a falta de conexão e empatia dos homens diante dos seres que habitam o planeta.

O homem, visto como consumidor e não como cidadão, forja a presença da natureza e dos animais em seu dia a dia, consumindo produtos industrializados que

mimetizam a existência do meio ambiente na vida urbana: jogos americanos que imitam folhagens, luminárias que copiam os moldes de uma planta, adornos para o corpo que investem em temas da natureza, móveis com formatos de pássaros para serem pregados nas paredes de escritórios e casas, cadernos, louças e os mais diversos produtos domésticos com imagens da fauna e flora brasileiras, enfim, há uma mercantilização da vida que aproveita a “onda ecológica”, estimulada pelas campanhas publicitárias e lojas de departamento e de *designers* de museus, todos a serviço do consumo⁷.

Diante desse cenário perturbador e desumano, ocasionado por ações humanas desgobernadas e por um mercado ávido pelo lucro, perguntamos: Como preencher o vazio da vida e buscar uma nova relação com a alteridade? Como consolidar um humanismo mais solidário e empático? Como legitimar as subjetividades viventes? Olga Tokarczuk (2023, p. 257) compartilha sua visão humana sobre o mundo contemporâneo:

É para isso que eu preciso do sensível. A sensibilidade é uma arte de personificação, empatia, ou seja, uma busca constante por semelhanças [...]. A sensibilidade personaliza tudo a que se refere, deixando que isso ganhe uma voz, ganhe um espaço e um tempo para existir e se expressar [...]. A sensibilidade é uma preocupação profunda com outro ser, com a sua fragilidade, singularidade, vulnerabilidade ao sofrimento e à passagem do tempo. A sensibilidade revela laços, semelhanças e identidades entre nós. É um modo de ver que mostra o mundo como vivo, vivente, entrelaçado, cooperativo e interdependente. A literatura é construída com base na sensibilidade em relação a cada ser diferente de nós mesmos.

Tokarczuk faz referência a uma sensibilidade que é fundamental ao resgate da dignidade e da empatia da diversidade das formas de vida na Terra. Nesse sentido, a valorização da arte, que opera o elemento sensível, é crucial na identificação das singularidades, vulnerabilidades e sofrimentos. Colabora, assim, para que o humano desenvolva um novo olhar ao *outro*, em busca do que estamos considerando como um novo humanismo.

Acerca da noção de humanismo, Pierre Rabhi (2015, p. 75) pondera:

Segundo a definição do dicionário, o humanismo é “qualquer teoria ou doutrina que tem como objetivo a pessoa humana e sua realização pessoal”. Ao se restringir a essa definição, corre-se o risco de se prolongar o mal-entendido já prejudicial à evolução construtiva de nossa história comum e à

⁷ Exemplos sugeridos por lojas de departamentos, como Tok&Stock, e loja do Instituto Inhotim de arte contemporânea em visitas *in loco* em 2023.

nossa relação com a natureza. O ser humano outorgou a si mesmo o estatuto de príncipe podendo dispor da vida segundo sua conveniência e a seu bel-prazer. Ele abusou tanto dessa soberania que toda a biosfera e suas criaturas acabaram arruinadas. [...] Um humanismo universal é, decididamente, incompatível com tanta confusão e incoerência. Se as aptidões e as proezas do *homo economicus* são consideráveis, falta a inteligência para colocá-las a serviço da humanidade.

A concepção enfatizada por Rabhi revela a falha da história em adotar a teoria ou doutrina limitadora do humanismo individualista em detrimento da natureza e da coletividade. A visão humanista adotada pelo presente estudo está em consonância com o humanismo universal citado por Rabhi, que não encontra morada na definição trazida pelo dicionário. Rabhi também aponta para um humanismo que conjuga os valores na direção de uma perspectiva de humanização para a construção de um mundo pacificado por solidariedade, respeito, compaixão e proteção, assim como a presente pesquisa. Para tal alcance, esse humanismo se propõe universal, deve estar na ordem do dia de todos os países, autoridades políticas e empresariais, de modo que a história da humanidade siga mais sensível em direção aos problemas que tem criado.

A ecosofia de Guatarri e Maffesoli e o humanismo conciliador de Rabhi encontram ecos nas vozes de outros pensadores do século XXI, como o escritor Mia Couto, que, em diálogo com Ailton Krenak no programa *Fronteiras do Pensamento*, edição de 2022, afirma: “o que define a vida são coisas do domínio do invisível, mais do que a gente pensa. A poesia captura esse lado do invisível, da pequena conversa que não escutamos entre os seres”.

Na esteira do olhar sensível do autor moçambicano, inferimos que a arte cumpre papel decisivo no restabelecimento da relação do ser humano com o meio ambiente e com as outras formas de vida na Terra. Nesse sentido, a arte mitiga a cisão entre os seres e a natureza, abismo cada vez mais intensificado pelo desrespeito aos direitos humanos, pela produção da miséria, pela mecanização da vida e pela destruição do meio ambiente em escala mundial.

No ensaio *O amanhã não está à venda*, Krenak (2020, p. 81) corrobora esse abismo ao afirmar:

Desde pequenos, aprendemos que há listas de espécies em extinção. Enquanto essas listas aumentam, os humanos nos proliferam, destruindo florestas, rios e animais. Somos piores que a Covid-19. Esse pacote chamado de humanidade vai sendo descolado de maneira absoluta desse organismo que é a Terra.

A reflexão de Krenak faz pensar sobre a extinção da vida humana na Terra. É o estado dessa questão, por um lado, denuncia as atrocidades cotidianas que estão acontecendo no planeta e na vida dos seres vivos, por outro, celebra e reconhece as obras artísticas e literárias que privilegiam a experiência da vida na Terra, de forma empática, respeitosa e lúdica, acendendo discussões acerca das mazelas causadas pelo antropoceno do século XXI.

A literatura pode não só ensinar ao ser humano o resgate desse elo com a natureza como também assinalar a força centrífuga da potência literária em fixar um nexo entre a poesia e o meio ambiente. Desse modo, ao estimular o processo de reconhecimento do ser humano como parte constitutiva da natureza, a literatura é caminho sensível para criar novas respostas aos malefícios do antropoceno. Maria Esther Maciel (2023, p. 31), nessa linha de pensamento, enfatiza:

Se a literatura não tem que dar, necessariamente, respostas às questões do mundo, por certo, provocar novas indagações e nos mostrar que não existem respostas definitivas para o que está em constante movimento e nos sobressalta a cada instante no mundo vivo.

O diálogo proposto entre arte literária, meio social e subjetividades é uma atividade inacabada, porém ressalta ensejos para uma vida contemporânea mais plena, pacífica, criativa, sensível e humana. Luiz Alberto Oliveira (2022, p. 157) salienta esse vínculo entre a arte e o humano:

Se por um momento recordarmos a citação de Paul Klee – a arte é tornar visível o invisível – podemos concluir que, embora com objetivos, recursos e linguagens distintas, a ciência e a arte compartilham uma capacidade similar. Em ambos os casos, trata-se de deslocar os limites do que era conhecido e fazer surgir novas formas ou relações que, em muitas ocasiões, acabam por renovar o próprio sentido humano do que é o mundo.

Assim, a arte e, em particular aqui, a literatura refletem sobre a crise do antropoceno, entrelaçando o tempo da subjetividade ecológica, muitas vezes silenciosa e invisível às pautas emergentes do século XXI, e abrindo travessias para a constituição de um novo tempo do humanismo.

1.2 O pensamento ecológico e a ecocrítica: paisagens fecundas

Viver
é ir entre o que vive.

João Cabral de Melo Neto (2003, p. 114)

Os últimos acontecimentos mundiais degradaram a vida na Terra. Entre eles, a pandemia da covid-19, as mudanças climáticas e seus impactos ambientais e sociais, a devastação sem precedentes da Amazônia, a gentrificação das cidades, o apagamento das populações marginalizadas, a desigualdade social alarmante, o relaxamento das políticas públicas brasileiras no que diz respeito à arte e à educação, a inteligência artificial e suas armadilhas, a artificialidade das intimidades e relações humanas.

A partir dessas perspectivas, indagamos como a crise do antropoceno, representada pelos efeitos vividos na Terra, atravessa a arte literária. Nossa pesquisa enfatiza que é caro aos estudos literários contemporâneos a aproximação entre a arte poética e a ecocrítica⁸, entendida como estudos, pensamentos e análises advindos das produções literárias em diálogo com a ecologia, como forma de expressar a cisão entre o homem e o meio social, através da exploração sensível de subjetividades da alteridade que representam as formas de vida na Terra e que são afetadas pela degradação da vida no planeta. Tal cenário em crise reflete a necessidade por transformações sociais, políticas, econômicas e culturais que mitiguem a contínua aceleração das desigualdades de toda ordem e estabeleçam um olhar mais empático e colaborativo. Acreditamos que a arte poética pode ser um caminho frutífero de reduzir tais impactos negativos e pacificar a coexistência das espécies.

O *E-Dicionário de Termos Literários* elucida a importância e a abrangência do termo ecocrítica por meio da síntese feita por Ricardo Marques (2012):

A análise ecocrítica de um texto pretende, de certa forma, dar voz a uma coisa silenciada – a natureza e o mundo exterior. Isto só foi possível acontecer com o advento dos estudos pós-estruturalistas e em particular dos estudos culturais, dos quais muitas abordagens mais descentralizadas nasceram (os estudos pós-coloniais, os estudos de gênero, entre outros). É

⁸A ecocrítica, aproximação do ecológico com o fenômeno literário, de um ponto de vista etimológico, nasceu da junção de duas palavras (“ecologia” e “crítica”), tendo sido referida pela primeira vez num artigo de 1978 por William Rueckert, em que o autor tentou uma aproximação ecológica ao fenômeno literário. A sua inclusão oficial como novo ramo dos estudos de literatura foi anunciado com a publicação, em 1996, do primeiro volume de artigos sobre o assunto (Marques, 2012).

uma perspectiva que deixa assim de ser homocêntrica, para ser ecocêntrica, o que implica uma abordagem completamente diferente, porque privilegia o contrário. O que está em questão é o lugar do que está exterior ao autor e de que maneira este “informa o “texto” produzido, de que forma influencia a forma de o ver [...]. A Ecocrítica refere-se, num sentido lato, a qualquer produção cultural do homem (filmes, livros, quadros) e à sua relação com ele, com o mundo exterior, e tomando uma posição de responsabilidade sobre tudo aquilo que lhe é deixado e tudo aquilo que ele produz. Assim participa da teia cultural que nos forma e enforma, não esquecendo a própria alusão que o simples termo “texto” faz em relação à natureza – a teia [...] a leitura dos textos não se reduz a condicionalismos linguísticos/históricos nem a paradigmas metodológicos parciais de uma disciplina. O que a metodologia ecocrítica faz é condensar numa só as metodologias das diversas disciplinas como é o caso da ciência literária e das diversas ciências exatas, analisando o fenómeno literário nesta perspectiva.

O trabalho da ecocrítica parece condensar as metodologias da ciência literária e de outras áreas do conhecimento, analisando o fenómeno da literatura pelo viés da natureza e do mundo exterior, especialmente privilegiando os discursos silenciados pela História canônica, dissociando, assim, o homem – ou a perspectiva “homocêntrica” – do foco das discussões. Assim, a metodologia ecocrítica assume a interpretação “ecocêntrica”, porque considera não o centro da discussão o homem, mas principalmente seu entorno, ou seja, o que está “exterior ao autor”. Acima de tudo, a metodologia ecocrítica implica a responsabilidade de considerar todos os elementos que convivem e constroem a vida coletivamente.

Nessa perspectiva, uma crítica que relacione natureza e literatura sugere caminhos à preservação da vida. Maria Esther Maciel (2023, p. 28), referência nessa vertente da crítica literária, afirma:

vê-se que esses espaços de reflexão, hoje, não deixam de se ampliar, a partir de influxos de áreas afins, como a ecocrítica, que expande a questão animal ao articulá-la às poéticas e narrativas da natureza, em sintonia com os estudos sobre o meio ambiente. Dessa maneira, a literatura afirma não apenas seu potencial de provocar atos internos em nós, leitores, como também nos ensina a lidar, por rotas criativas, com as alteridades.

Maciel estimula a interlocução da literatura com outras áreas do conhecimento e instaura um espaço de investigação para a literatura nacional contemporânea em consonância com questões emergenciais advindas da crise do antropoceno, da necessidade vital de um humanismo transformador. Para tal, o pensamento ecológico é um possível caminho. É o que defende também Timothy Morton, para quem a noção de pensamento ecológico é atravessada por outras extensões de entendimentos, alicerçando um novo humanismo coletivo. Morton (2023, p. 13) declara:

A crise ecológica que enfrentamos é tão óbvia que se torna fácil – estranha e assustadoramente fácil, para algumas pessoas – ligar os pontos e ver que tudo está interconectado. Isso é o pensamento ecológico. E quanto mais o consideramos, mais o nosso mundo se abre. Costumamos pensar em ecologia como algo que tem a ver com ciência e política social. [...] Ecologia parece algo bem elementar, terreno. Tem a ver com aquecimento global, reciclagem e energia solar, com as relações cotidianas entre humanos e não humanos. [...] Mas como seria uma sociedade ecológica? O que pensaria uma mentalidade ecológica? Que tipos de arte apreciaria uma pessoa de mentalidade ecológica? Todas essas perguntas têm uma coisa em comum: o pensamento ecológico. [...] No fim das contas, o pensamento ecológico ultrapassa o que se passa por ambientalismo. Uma das coisas que a sociedade moderna estragou, junto com os ecossistemas e as espécies e o clima global, foi o pensamento. [...] O pensamento ecológico tem a ver com arte, filosofia, literatura, música e cultura. [...] A ecologia abarca todas as maneiras pelas quais imaginamos como vivermos juntos. A ecologia é profundamente ligada à coexistência. [...] Os seres humanos precisam uns dos outros tanto quanto precisam de um ambiente. Os seres humanos são o ambiente uns dos outros.

Segundo Morton, a clareza da interconexão dos elementos da vida é o cerne do pensamento ecológico. Se adotarmos tal postura, a abertura para novas possibilidades de pensamento e coexistência se amplificam, impulsionando, assim, o crescimento da coexistência entre os seres e as oportunidades a todos.

Ana Martins Marques e Adriana Lisboa em *O livro dos jardins* (2019) e *O vivo* (2021), respectivamente, abrem caminhos, via pensamento ecológico, para atingirmos um novo humanismo. São obras que operam a crise do antropoceno, o novo humanismo, a ecosofia, a ecocrítica e o pensamento vegetal. Por meio de poemas críticos e sensíveis, as poetisas produzem o que chamamos de ecocrítica no campo da literatura, mais especificamente no campo da arte poética.

Os poemas de *O livro dos jardins*, de AMM, podem ser lidos como exemplos de ecocrítica em que o pensamento ecológico se faz presente, na medida em que, na análise do poema, a subjetividade vegetal assume o protagonismo das ações. Vejamos como o poema “Este ano não floriu” (Marques, 2019, p. 20-21) pode marcar sua filiação à ecocrítica e ao pensamento ecológico:

Este ano não floriu.
Antes, floria sempre.
Envelheceu talvez
e esqueceu-se
ou viu-se finalmente livre
da pesada obrigação
como uma velha senhora que acorda certo dia
decidida a não arrumar a casa.
Conhecerão

Também as plantas
 O cansaço?
 Floria sempre
 a cada ano
 indiferente aos acontecimentos
 se havia guerras ou desastres
 se um trem chocou-se no Egito
 com um ônibus escolar
 e 40 crianças morreram
 floria
 ainda assim
 independente da cotação do dólar
 das quedas das bolsas
 indiferente à ideia de repetição
 aos últimos escândalos
 flores cíclicas, pontuais
 abertas sem razão
 (este ano, porém, não)

O primeiro verso abre o poema com uma negação: “Este ano não floriu”. O uso da negativa “não” contamina o percurso do eu poético, contrastando o pretérito “antes, floria sempre” com um presente que se mostra diferente, sem flor. Aliás, cada estrofe é marcada pela reiteração do “floria”, no pretérito perfeito, reforçando a ideia da mudança do tempo da ação “florir”. A aceleração do tempo e a supressão do espaço, sobre os quais refletimos anteriormente, se fazem presentes no ano que “não floriu”. A ausência da flor da planta marca um tempo que se filia à crise do antropoceno e às mudanças climáticas descontroladas, por exemplo. É uma forma sensível que o sujeito poético encontra para denunciar as consequências das ações humanas na passagem das estações do ano e as alterações na paisagem geográfica: “guerras” e desastres” até então não impediam o florescimento das plantas, mas o presente cortou o florescimento do passado. Quiçá, o último verso “este ano, porém, não” evidencia que a contemporaneidade, ou seja, o presente, interrompe a vida das plantas, a expressão da subjetividade vegetal, a alteridade da existência botânica. A marca gráfica entre parênteses no último verso enfatiza ainda mais a ausência do verbo florir, endossando a falta da subjetividade vegetal nessa paisagem marcada por mudanças.

A hipótese trazida pelo sujeito poético é a de que a vegetação pode ter envelhecido e, por isso, esquecido de florir, ou, ainda, sentiu-se livre de cumprir a obrigação de florir. A sequência de versos marca as possibilidades que atravessam o envelhecimento, o cansaço, a indiferença.

Marques opera a metáfora da flor que possui o potencial de renascer e revigorar novos tempos, por meio do jogo entre o florir pretérito e a desapareição de tal desabrochar. O último verso do poema enfatiza a ausência do florescimento da flor, afirmando com veemência a ausência da ação natural do florir, causando a sensação de esgotamento e exaustão, reforçada pelas escolhas lexicais como “envelheceu”, “esqueceu-se”, “cansaço”, e, até, a morte da natureza diante de um cenário atual em que a cisão entre o humano e o meio ambiente se revela insustentável, como marca a repetição do primeiro e do último verso “este ano não floriu”. O poema materializa, assim, a relação entre arte poética, ecocrítica e pensamento ecológico.

Vejamos outro exemplo da linhagem literária ecocrítica em que vislumbramos ecos do pensamento ecológico, o primeiro poema de *O vivo*, de Adriana Lisboa (2021, p. 17), intitulado “paraquedas colorido”, que possui uma epígrafe, assinada por Ailton Krenak. É interessante de se notar a voz que a poeta começa a mobilizar nessa epígrafe para aguçar a atenção, a criticidade e a sensibilidade na entrada do poema.

paraquedas colorido

(...) o cosmos onde a gente pode despençar

em paraquedas colorido.

(Ailton Krenak)

todo o caleidoscópio da vida
do fim ao início
(pense no tempo como
um acompanhamento)
o caco de asteroide em que tropeço
no torrão de multiverso que habito
poeira de poeira
– tudo sorri enquanto
despenço
num paraquedas colorido

Adriana Lisboa evoca o ambientalista e defensor dos povos originários Krenak, traz camadas diferenciadas para o olhar literário, na abordagem de chaves interpretativas que estão em estrita conexão com a criação da palavra e da ecocrítica que se materializa no livro. Vejamos como isso ocorre no poema.

O título sugere a imagem de um objeto que amortece a queda humana, o “paraquedas”, adicionado de um adjetivo que torna a cena mais insólita e/ou menos

dramática: “paraquedas colorido”. A cor parece restabelecer a força vital da vida e chama a atenção diante de uma paisagem que se depara com a cena de algo dependurado no ar, acionando o tempo como um acompanhamento significativo dessa imagem. Os parênteses no início da citação abrem passagem para a presença do tempo, em que várias camadas de leituras são possíveis: o tempo da vida, o tempo da queda, o tempo da queda amortecida por um paraquedas. O “caco do asteroide” em que o eu poético tropeça sugere o início do universo, em que uma grande explosão aconteceu, há mais ou menos 14 bilhões de anos, por meio de um material denso, pequeno e quente, resultando na ideia de origem do espaço-tempo em que todos os seres vivos habitam. Mais uma vez os elementos operados no poema – “paraquedas”, “caleidoscópio”, “asteroide”, “multiverso” – reforçam a presença de mudanças no tempo e no espaço ocasionadas pela era do antropoceno e exploradas pela subjetividade lírica. O tempo de movimentação do “caleidoscópio” cria uma mistura infinita de possibilidade de formatos de imagens e cores, como um “paraquedas colorido” da epígrafe, assim como a presença do “multiverso”, remetendo à teoria científica que abriga a concepção de que há mais de um universo no mundo, além do planeta Terra. Assim, caleidoscópio, paraquedas e multiverso criam outras possibilidades e imagens para se pensar e experimentar a existência.

Ademais, podemos incluir a leitura ecocrítica e metafórica do poema, em que o caleidoscópio sugere as variadas combinações que a vida pode assumir, inclusive potencializada pela presença da ciência e seus desdobramentos, se considerarmos a própria criação do paraquedas e do caleidoscópio, objetos frutos de estudos e experimentações. Os efeitos visuais de um caleidoscópio acompanham as imagens do poema, inclusive a possibilidade de visão que um paraquedas permite ao olhar. O aparelho óptico adquire *status* de experimentação lírica, em que o próprio multiverso pode ser interpretado como um universo paralelo da subjetividade lírica. Nesse sentido, a teoria astronômica do universo é evocada pelo eu poético, na medida em que a astronomia é uma área da ciência que estuda corpos celestes e os fenômenos de formação e movimentação do universo. Portanto, a metáfora do poema “paraquedas colorido” é a multiplicação das possibilidades de visões diante da vida na Terra e do cosmos, inclusive, da própria arte poética.

O discurso direto inserido no meio do poema destaca o verbo “sorri”, que, de alguma forma, recupera o “paraquedas colorido” e faz com que a queda seja pontuada por sensações intensas, ainda mais acentuada, na sequência, pelo verbo “despenco”,

recuperando, então, o objeto “paraquedas colorido”. Lisboa filia-se ao estudo científico do universo para criar a reflexão da subjetividade lírica do poema, assim como aproxima-se do pensamento ecológico, na medida em que mobiliza áreas distintas do conhecimento em prol da criação de interconexões entre as formas de vida. Inclusive, a própria forma como o texto se estrutura poeticamente, com pausas na queda do paraquedas, seja por comentários entre parênteses, seja com o discurso direto, faz com que as interrupções marquem um outro tempo de queda, de visão, de criação.

Vale ressaltar que a epígrafe que gera o cerne da chave interpretativa do poema foi retirada da obra *Ideias para adiar o fim do mundo*, em que o autor defende a ideia de que:

Vamos aproveitar toda a nossa capacidade crítica e criativa para construir paraquedas coloridos. Vamos pensar no espaço não como um lugar confinado, mas como o cosmos onde a gente pode despencar em paraquedas coloridos (Krenak, 2019, p. 30).

Nessa perspectiva, os poemas apresentados enquanto exemplos de produções evidenciam que as poetisas operam a arte poética em consonância com a linhagem da ecocrítica, uma vez que seus poemas sugerem o trabalho criativo, crítico e sensível com elementos que compõem a vida em suas mais variadas formas, tons, aproximando o leitor/o poema do que Morton (2023) chama de pensamento ecológico.

Outro aspecto importante para avançar no estudo proposto da literatura ecocrítica diz respeito à compreensão do termo paisagem, assim, recorremos a Jean-Marc Besse (2014, p. 11) em sua obra *O gosto do mundo, exercícios de paisagem*, na qual o autor indaga e considera:

O que é a “paisagem” nas culturas espaciais modernas e contemporâneas? Qual “realidade” é indicada com esse nome, quais são as práticas e os valores que correspondem a esse nome, e quais são os objetos que resultam dele? Na verdade, é muito difícil responder a essas perguntas. [...] Efetivamente, existem, atualmente, uma polissemia e uma mobilidade essenciais do conceito paisagem, e essa situação teórica deve-se, em parte, à atomização profissional e acadêmica das diferentes “disciplinas” que fazem dele seu campo de estudos e de intervenções. Sabemos que a paisagem é um objeto não apenas para o paisagista, o arquiteto ou o jardineiro, mas também para a sociologia, a antropologia, a geografia, a ecologia, a teoria literária, a filosofia etc. [...] Podemos, entretanto, perceber, hoje, de forma geral, cinco possíveis “entradas” nessa questão, cinco problemáticas paisagísticas que coexistem no pensamento contemporâneo.

Besse, no início de sua reflexão, expõe a complexidade que a expressão paisagem carrega para os estudos contemporâneos de qualquer área de conhecimento. No nosso caso, seguiremos com a teoria literária, porém imbricada com as outras áreas que operam a noção de paisagem. Ampliando essa questão, Besse (2014, p. 12, grifo do autor) apresenta as cinco possibilidades paisagísticas:

Assim, a paisagem é considerada como uma *representação cultural* (principalmente informada pela pintura, como um *território produzido pela sociedade na sua história*, como um *complexo sistêmico* articulando os elementos naturais e culturais numa totalidade objetiva, como um *espaço de experiências sensíveis* arreadas às diversas formas possíveis de objetivação, e como, enfim, um *local ou um contexto de projeto*. [...] Na atualidade, trabalhar de um ponto de vista teórico sobre a questão da paisagem supõe que se aceite considerar, pelo menos provisoriamente e como hipótese, a justaposição e a superposição desordenada desses diferentes discursos e pontos de vista sobre a paisagem.

Essa ponderação do autor é considerada e, toda vez que nos referirmos ao termo paisagem na presente pesquisa, valer-nos-emos desses pontos de vistas que a palavra abarca, ampliando sua carga semântica, pois, como nos enfatiza Besse (2014, p. 13, grifo do autor):

A paisagem fala-nos dos homens, dos seus olhares e dos seus valores, e não propriamente do mundo exterior. Ela (paisagem) é sempre, por essência, uma expressão humana, um discurso, uma imagem, seja ela individual ou coletiva. [...] a noção de paisagem também pode ser vista, de forma mais abrangente, como *representação cultural*, coletiva e/ou individual. É difícil, na verdade, identificar as paisagens que estão aparecendo hoje. Talvez por ausência de distanciamento e pela falta de análise e, mais certamente, pela falta de palavras e de conceitos.

Nessa perspectiva, podemos afirmar que os poemas “Este ano não floriu”, de AMM, e “paraquedas colorido”, de AL, operam paisagens enquanto representações culturais, configuradas às experiências sensíveis articuladas pelo eu poético. Somando-se ao olhar de Besse, os estudos de Michel Collot acerca da paisagem são valiosos:

É o olhar que transforma o local em paisagem e que torna possível sua “artificialização”, mesmo que a arte o oriente e o informe em retorno. O olhar constitui uma primeira configuração dos dados sensíveis; à sua maneira, é artista, “paysageur” antes de ser “paisagista”. É um “ato estético”, mas também um ato de pensamento [...] a paisagem instaura uma interação que nos convida a pensar de outro modo [...]. Tal como se manifesta na experiência da paisagem, nossa relação sensível com o mundo não é a de um sujeito posto frente a um objeto, mas a de um encontro e de uma interação

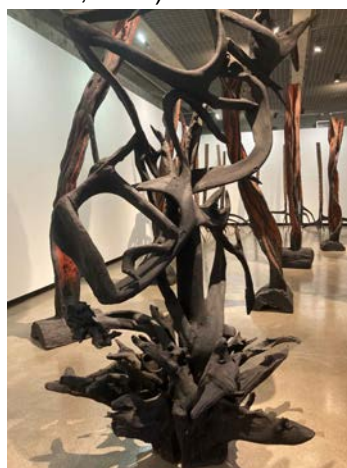
permanente entre o dentro e o fora, o eu e o outro [...]. A paisagem não é apenas vista, mas percebida por outros sentidos, cuja intervenção não faz senão confirmar e enriquecer a dimensão subjetiva desse espaço, sentido de múltiplas maneiras e, por conseguinte, também experimentado (Collot, 2013, p. 18).

Collot sugere que a subjetividade humana não atua de forma individual e autônoma, mas constitui parte de uma relação que estabelece com a paisagem, a qual rodeia as sensações e os pensamentos dessa subjetividade. O autor completa:

O espaçamento do sujeito é esse movimento pelo qual deixa sua identidade fechada em si mesma para se abrir ao fora, ao mundo e ao outro. O espaço é uma dimensão essencial dessa abertura, em que uma das modalidades não é outra senão o pensamento. [...] A paisagem não é a região, mas certa maneira de vê-la ou de figurá-la como “conjunto” perceptivo e/ou esteticamente organizado: ela jamais se encontra somente *in situ*, mas sempre também *in visu* e/ou *in arte*. Sua realidade é acessível apenas a partir de uma percepção e/ou de uma representação. Portanto, para compreender ou apreciar uma “paisagem” artística ou literária, importa menos compará-la a seu referente eventual (uma “extensão de região”) do que considerar a maneira como é “abarcada” e expressa. [...] Tanto quanto as representações culturais, a percepção constrói a paisagem; investindo o sensível de um sentido próprio a um sujeito, é, desde já, uma forma de expressão e de criação (Collot, 2013, p. 31).

AMM e AL criam suas formas de expressão paisagísticas investindo na representação da sensibilidade e das subjetividades animais, humanas e vegetais. Também Frans Krajcberg, artista polonês que viveu no Brasil de 1948 até o seu falecimento em 2017, opera a paisagem conjugando-a com a subjetividade humana, a ecocrítica, a ecosofia e o novo humanismo. Krajcberg é um exemplo reconhecido de arte engajada ao denunciar crimes ecológicos cometidos por autoridades no Brasil.

Figura 1 – Pôster da exposição Frans Krajcberg: por uma arquitetura da natureza, no Museu da Imagem e do Som, e instalação do artista no interior do museu (São Paulo, 2022)



Fonte: Acervo pessoal.

Nessas esculturas, o artista transforma restos da natureza, encontrados em diversas localizações do país, em matéria-prima para a confecção de suas obras – quadros, instalações, esculturas, em sua maior parte. Sua produção artística revela uma obra crítica contra a violência do homem à natureza. O próprio Krajcberg (2006, p. 48) afirma:

A maneira que encontrei de exprimir minha indignação foi transformar em arte os restos mortais da natureza que o homem violentou, levando cinzas, árvores tornadas carvão, cipós retorcidos e raízes extirpadas de seus chãos às galerias e museus de arte do mundo.

Krajcberg transforma objetos de uma paisagem morta e devastada em potência de transformação. Suas criações não apenas denunciam a devastação do meio ambiente ocasionada pela ação humana, mas também respondem à ecocrítica por meio de uma paisagem que desenha seu pensamento ecológico e a relação da natureza com a cultura de seu tempo contemporâneo.

Collot (2013, p. 40) corrobora essa articulação entre natureza e cultura ao afirmar:

A experiência da paisagem, revelando a secreta continuidade que une o mundo ao corpo e o corpo ao espírito, convida-nos a redefinir as relações entre natureza e cultura. Essa experiência resulta de uma interação entre o corpo, o espírito e o mundo e se inscreve no prolongamento das trocas que nosso organismo mantém com o meio natural. O “sentimento da natureza” origina-se nessa relação vital, que é tanto fisiológica quanto afetiva e simbólica. O corpo, sede de nossos sentimentos e de nossos pensamentos, é também a natureza em nós, e é através dele que nos comunicamos com ela: “Eu sou uma parte da Natureza e funciono como qualquer acontecimento da natureza: eu sou, pelo meu corpo, parte da Natureza”. Essa é a conclusão a que Merleau-Ponty chegava acerca do copertencimento do vidente e do visível a uma mesma carne, que é a carne do mundo: “É preciso [...] que a Natureza em nós tenha alguma relação com a Natureza fora de nós; é preciso ainda que a Natureza fora de nós nos seja desvendada pela Natureza que somos”.

O *corpus* de análise que constitui a investigação literária e artística da presente pesquisa opera esse *copertencimento* que Collot resgata de Merleau-Ponty, na medida em que há a contaminação nas naturezas externas e internas, nas subjetividades vegetal, humana e animal.

Na mesma linhagem do trabalho de Krajcberg, a artista visual Elaine Pessoa, nascida e residente na cidade de São Paulo, desenvolveu um trabalho crítico, sensível e associado ao pensamento ecológico, chamado Exploratorius. Seu trabalho enfatiza

o debate sobre a decolonização da categoria natureza e da paisagem brasileira, buscando redimensionar as relações de poder entre humanos e não humanos, inseridas no contexto das desigualdades socioambientais do século XXI. Como assinala Cristina Tejo (2023), responsável pelo texto introdutório da exposição:

O projeto Exploratorius, da artista visual Elaine Pessoa, interroga a influência colonialista nas “imagens do futuro”, incluindo aquelas produzidas pela inteligência artificial. Partindo especialmente das descrições dos diários dos naturalistas Spix e Martius, na obra *Viagens pelo Brasil de 1817-1820*, e de um conjunto de pesquisas em arquivos e coleções portuguesas, acervos pessoais e diversas experimentações com programas de inteligência artificial, a artista explora imageticamente como o olhar e o pensamento visual, que intermedeiam os modos de conhecer a história da ciência e política contemporânea das imagens, seguem predominantemente pautados por filtros e regimes colonialistas. [...] a colonização estética e imaginária de países colônia, como o Brasil, reservam ainda hoje em suas representações tropicais de matas, florestas e distintos biomas brasileiros, cores meramente atribuídas a paletas europeias de tons não vívidos, atualizando nesse colorismo o poder da estética de um pensamento colonial que impôs suas lógicas de exploração.

Nestas imagens da exposição Exploratorius, podemos verificar uma mistura de pesquisa, produção, criação e instalação. São ações da artista associadas ao pensamento crítico ecológico:

Figura 2 – Exposição Exploratorius, da artista visual Elaine Pessoa, na Galeria Mario Cohen (São Paulo, outubro de 2023)



Fonte: Acervo pessoal.

Tal qual Krajcberg, Olga Tokarczuk parece estar em busca dessas mesmas reflexões acerca da natureza e suas relações com o humano, o que pode ser notado em sua obra *Sobre os ossos dos mortos*, considerada parte da ecocrítica atual.

Tokarczuk também é roteirista do filme *Pokot* (2017), uma adaptação cinematográfica do romance *Sobre os ossos dos mortos* dirigida por sua compatriota Agnieszka Holland. A obra da escritora polonesa problematiza a questão ambiental por meio da literatura, assim como as relações entre os seres humanos e a natureza e as consequências dessa cisão. O enredo do romance de Tokarczuk focaliza uma senhora, dona Dushieko, como porta-voz dessa indignação e luta ambientalista, revelando a força e a sensibilidade feminina implicadas na questão.

Recentemente Tokarczuk (2020, p. 27) publicou no Brasil o livro *A alma perdida*, que trata de caminhos que a humanidade tem percorrido. A passagem a seguir parece dar continuidade às reflexões da personagem Dushieko:

Se alguém pudesse nos olhar do alto, veria que o mundo está repleto de pessoas que andam apressadas, suadas e exaustas, e também veria suas almas, atrasadas e perdidas no caminho por não conseguirem acompanhar seus donos. E isso cria uma grande confusão. As almas perdem a cabeça e as pessoas deixam de ter coração. As almas sabem que ficaram sem seus donos, mas as pessoas muitas vezes nem sequer percebem que perderam a própria alma.

O pensamento de Tokarczuk, seja em *A alma perdida*, seja em *Sobre os ossos dos mortos*, alerta sobre a necessidade da mudança urgente no pensamento e no comportamento do homem na Terra. Frente a tanta destruição e desumanização, não se pode negligenciar o outro, a alteridade e as diversas formas de vida que compõem nossa existência nesse planeta. A noção de copertencimento de Merleau-Ponty, trabalhado por Collot, se faz presente nas narrativas de Tokarczuk, pois a alma, a cabeça e o coração das pessoas não vivem apartados da realidade externa, pelo contrário, são afetados e impactam concomitantemente as relações do humano com a natureza.

Ailton Krenak (2023), em interlocução com Mia Couto, no projeto *Fronteiras do Pensamento*, afirma: “A Terra é a maior riqueza que nós temos, ela tem que estar viva”. Para problematizar a terra como maior riqueza, Krenak declama o poema “O homem, as viagens”, de Carlos Drummond de Andrade, como um possível fundamento para a sua tese. O poema de Drummond (2001, p. 81-83) trata da busca do humano por outros espaços. É o que se lê em suas seis estrofes:

O homem, bicho da terra tão pequeno
Chateia-se na terra
Lugar de muita miséria e pouca diversão,

Faz um foguete, uma cápsula, um módulo
 Toca para a lua
 Desce cauteloso na lua
 Pisa na lua
 Planta bandeira na lua
 Experimenta a lua
 Coloniza a lua
 Civiliza a lua
 Humaniza a lua.

Lua humanizada: tão igual à terra.
 O homem chateia-se na lua.
 Vamos para marte – ordena a suas máquinas.
 Elas obedecem, o homem desce em marte
 Pisa em marte
 Experimenta
 Coloniza
 Civiliza
 Humaniza marte com engenho e arte.

Marte humanizado, que lugar quadrado.
 Vamos a outra parte?
 Claro – diz o engenho
 Sofisticado e dócil.
 Vamos a vênus.
 O homem põe o pé em vênus,
 Vê o visto – é isto?
 Idem
 Idem
 Idem.

O homem funde a cuca se não for a júpiter
 Proclamar justiça junto com injustiça
 Repetir a fossa
 Repetir o inquieto
 Repetitório.

Outros planetas restam para outras colônias.
 O espaço todo vira terra-a-terra.
 O homem chega ao sol ou dá uma volta
 Só para tiver?
 Não-vê que ele inventa
 Roupa insidervel de viver no sol.
 Põe o pé e:
 Mas que chato é o sol, falso touro
 Espanhol domado.

Restam outros sistemas fora
 Do solar a col-
 onizar.
 Ao acabarem todos
 Só resta ao homem
 (estará equipado?)
 A difícilima dangerousíssima viagem
 De si a si mesmo:
 Pôr o pé no chão
 Do seu coração

Experimentar
 Colonizar
 Civilizar
 Humanizar
 O homem
 Descobrimos em suas próprias inexploradas entranhas
 A perene, insuspeitada alegria
 De con-viver.

Esse poema, também presente na obra *A vida não é útil*, de Krenak, ganha força no cenário do pensamento ecológico, uma vez que o eu poético percorre a exploração do homem na Terra. Logo no primeiro verso, o homem é associado com sua animalidade “homem, bicho da terra”, desconstruindo a ideia de hierarquização entre as espécies, como proposta pela visão do pensamento ecológico. Além disso, o poema de Drummond recupera a filiação ao poema “paraquedas colorido” que vimos de AL, na medida em que atravessa uma viagem do homem por outras dimensões e possibilidades: “foguetes”, “cápsula”, “lua”, ou seja, a ideia de olhar a Terra por outro ângulo e explorar novas visões e possibilidades se faz presente.

Em seguida, o eu poético reúne elementos das conquistas humanas “pisa na lua”, “planta bandeirola na lua” – aqui o trocadilho é inevitável, uma vez que o homem não planta vegetação na lua, mas, sim, sua bandeira, símbolo de conquista e poder. Os verbos que se acumulam nos versos seguintes reforçam a predominância da subjetividade humana perante a vida na Terra: “experimenta”, “coloniza”, “civiliza” e “humaniza” a Lua. Que tipo de humanização o homem prolifera na Lua? A hegemonia humana. Como o homem é visto como um ser entediado e sempre em busca de acúmulo de novas descobertas e poder, repete a mesma ação em Marte, Vênus e Júpiter, até atingir o astro rei, o Sol.

A última estrofe do poema drummondiano marca a mudança no paradigma construído até aqui: só resta ao homem conhecer a si próprio, olhar para o interno do seu ser e descobrir a “perene, insuspeitada alegria / de con-viver”. É neste con-viver, viver consigo e com os demais, que o olhar poético ensina ao homem explorador.

O eu poético drummondiano apresenta a viagem de exploração e colonização do homem. A ênfase no verbo “restar” marca os séculos de buscas, usos e destruições incessantes do ser humano diante da natureza, uma necessidade incontável de controle, prazer e poder. Ao colonizar a Terra e outros planetas, o que restará ao homem? Existe noção de *copertencimento* diante de tal ação? O sujeito poético parece ter uma sugestão: de que o homem volte suas atenções ao coração, ao afeto,

ao sentimento e experimente uma viagem interior, na qual aprenda a conviver consigo mesmo e com a alteridade. Comunhão e respeito são os desejos de Drummond que parecem afetar a sensibilidade do ativista. Krenak (2020, p. 24) afirma ter Drummond como um escudo protetor e acrescenta “Temos que parar de nos desenvolver e começar a nos envolver”. O envolvimento faz parte do pensamento ecológico, da ecossocia e da ecocrítica, todos caminhando rumo ao novo humanismo que deve existir no “con-viver” assinalado por Drummond.

Nesse contexto, Drummond materializa a potência que a poesia assume em discurso humanitário. O eu poético clama por um tempo e espaço em que o homem aprenda a conviver com os seres que aqui estão e compartilhem o universo entre si. “O homem é um bicho da terra”, mas aborrece-se fácil demais. Para amortizar suas chateações mundanas e sua sede de poder, parte para uma colonização sem limites, para a *lua*, *marte*, *júpiter*, a outros *planetas* e *colônias*, porém nada lhe traz apaziguamento e satisfação.

Por fim, o sujeito poético drummondiano sugere que é no “con-viver”, no viver com o outro, que o homem encontra aquilo que procura. No respeito e no convívio com a alteridade, encontrará significação para sua existência. O “con-viver” para Drummond é pensamento ecológico presente e pulsante.

É nesse sentido que a arte estabelece uma relação singular com o humano na constituição de identidades, culturas, paisagens e representações. Ao entrelaçar elementos capturados no cotidiano da experiência humana, a arte desenvolve relações relevantes entre os seres vivos, a sociedade e o meio ambiente, criando sentidos afetivos, éticos e reflexivos para o desenvolvimento e o fortalecimento da vida humana e da criação artística.

Tatear o mundo, desenvolver um olhar crítico sobre a realidade contemporânea e reconstruir a relação humana com formas de vida pelo viés da arte é um “com-viver” com a realidade. A linguagem artística é uma possibilidade de desautomatizar a palavra, o eu e o mundo. A literatura sugere, assim, novos caminhos e toca em realidades invisíveis ou esquecidas no limbo de interesses políticos, econômicos e religiosos.

Engolidos na ebulição de nossos afazeres, esquecemos a sabedoria do ouvir, contemplar, meditar, ações orgânicas pertencentes à natureza. Byung-Chul Han (2021, p. 15) reflete acerca das imagens e do olho:

Hoje, a percepção é incapaz da conclusão, pois ela zapeia pela rede digital sem fim. A rápida alternância entre imagens torna impossível o fechar os olhos. Este pressupõe um demorar-se contemplativo. As imagens, hoje, são construídas de tal modo que não é mais possível fechar os olhos. Ocorre um contato imediato entre elas e o olho, que não permite nenhuma distância contemplativa. A coação por uma vigilância e visibilidade permanente dificultam fechar os olhos.

A arte poética, em diálogo com a filosofia da natureza e com o pensamento ecológico, pode ser um caminho para resgatarmos nossa comunhão com a natureza, “fechamos os olhos”, como sugere Chul Han, para nos conectarmos com o *outro* e encontrarmos caminhos mais éticos, sensíveis, respeitosos e criativos para nossos problemas humanos. Buda (Gyatso, 2015, p. 5), há 2600 anos, já dizia: “É complexo ser um ser humano”. Vivemos embriagados por um mundo frenético e despido de valores, acordamos diariamente imersos no mundo da eficiência, sem nos perguntarmos: por que e para quem? Byung-Chul Han (2022, p. 12) tenta responder algumas perguntas da nossa contemporaneidade quando afirma:

A informação é tudo menos o polo de repouso da vida. Não é possível demorar-se nas informações. Elas têm uma margem muito estreita de atualidade. Elas vivem do estímulo da surpresa. Por sua fugacidade, elas desestabilizam a vida. Hoje em dia, nossa atenção é permanentemente absorvida por elas. O *tsunami* da informação coloca o próprio sistema cognitivo em desassossego. Informações não são uma unidade estável. Falta-lhes a consistência do ser [...]. A Revolução Industrial consolida e expande a esfera das coisas. Ela nos afasta apenas da natureza e do trabalho manual [...]. Somente as narrativas criam sentido e contexto. A ordem digital, ou seja, numérica, é sem história e sem memória. Assim, ela fragmenta a vida [...]. Para estabilizar a vida, uma outra política de tempo é necessária.

As formas de vida do mundo neoliberal criam um ruído ensurdecedor, que não respeita nossa condição humana, interferindo na qualidade do nosso sistema cognitivo e sensitivo. Não existe espaço sadio para a experiência da arte, da empatia, do amor, da perda, da introspecção, da angústia, da incerteza, todavia, essas camadas também são humanas e merecem um tratamento sensível, inteligente e lúdico. Chul Han (2021, p. 29) continua sua reflexão sobre o tempo dizendo:

A massa de informação que se acelera sufoca, então, o pensamento. Também o pensamento carece de um silêncio. É preciso poder fechar os olhos [...]. A sociedade do cansaço atual faz o próprio tempo de refém [...]. Hoje, não temos nenhum outro tempo senão o tempo do trabalho [...]. Hoje, é necessário uma revolução temporal, o tempo do outro, que não é um tempo do trabalho, uma revolução temporal que traga de volta para o tempo o seu aroma.

Necessitamos de um outro tempo, da contemplação, da meditação, da escuta, da coexistência de um novo humanismo da arte e da poesia. A precariedade, as contradições, as inquietações, são alguns aspectos da vida humana que nos definem, e não podemos negligenciar a complexidade da nossa existência sem renunciarmos ao compromisso com o que também nos constitui enquanto humanos: a subjetividade animal e ambiental que vive dentro de nós. Chul Han (2021, p. 34, grifo do autor) complementa:

Devemos sempre estar conscientes de que existimos em um planeta pequeno, mas florescente, em um mundo de resto sem vida, que somos um ser planetário. É necessária uma *consciência planetária*. É lastimável que a Terra seja, hoje, tão brutalmente explorada. Ela quase sangra até a morte. [...] Perdemos, hoje, toda sensibilidade pela Terra. Não sabemos mais o que é a Terra. Nós a compreendemos apenas como um recurso com o qual se deve lidar, na melhor das hipóteses, sustentavelmente.

O tempo do aroma humanista grita por novos caminhos, em que a equidade e a solidariedade são indispensáveis para a construção de um mundo viável a todos. Nesse sentido, as vozes críticas de Tokarczuk, Krajcberg, Krenak, Drummond, Ana Martins Marques, Adriana Lisboa, e de tantos outros expostas até aqui, ajudam-nos a experimentar a representação dos males que o homem, os animais e o meio ambiente têm vivenciado, aproximando suas produções de atitudes ético-políticas das quais necessitamos para transitar em um mundo renovado. Para alcançarmos tal objetivo, acreditamos na potência sensível, inventiva e analítica da ecocrítica, em uma constante atividade de interligação, como frisa Morton (2023, p. 20, grifo do autor):

O pensamento ecológico é o pensamento da interconectividade. O pensamento ecológico é um pensamento sobre ecologia, mas também um pensamento que é ecológico. Pensar o pensamento ecológico faz parte de um projeto ecológico. O pensamento ecológico não acontece apenas “na cabeça”. É uma prática e um processo de tornar-se plenamente consciente da maneira como os seres humanos estão conectados com os outros seres – animais, vegetais ou minerais. Em última análise, isso inclui pensar sobre a democracia. Como seria um encontro verdadeiramente democrático entre seres verdadeiramente iguais? Será que conseguimos sequer imaginá-lo? [...]. Estudar arte é importante, porque a arte às vezes dá voz ao que é indizível. [...] Como o pensamento ecológico é assim tão novo e tão aberto e, por consequência, tão difícil, nossa expectativa é que a arte nos mostre um pouco do caminho. O pensamento ecológico oferece uma boa oportunidade para estudarmos cultura e filosofia. A ecologia é uma questão de experiência humana. [...] A postura questionadora precisa ser habitual. [...] O pensamento ecológico imagina a interconectividade, que é o que chamo de *malha*. Quem ou o que está interligado com o que ou quem? A malha de coisas interconectadas é vasta, de um jeito que talvez seja imensurável. [...]

O pensamento ecológico pensa grande e liga os pontos. Pensa através da malha de formas de vida o mais longe e mais dentro que pode.

As perguntas de Morton podem ser respondidas por meio da apreciação de obras artísticas e literárias presentes em pesquisas que operam a ecocrítica, que trabalham inventivamente a realidade entre homem e meio ambiente, que forjam novas possibilidades para um humanismo diferenciado. Nossa expectativa, assim como a de Morton, é a de que a arte nos mostre um pouco esse caminho do pensamento ecológico na justaposição dessa malha de elementos e subjetividades. Esta afirmação de Collot (2013, p. 44) reforça essa linha de pensamento:

A preocupação com a paisagem nos convida a considerar a relação entre o homem e a natureza, não mais no modo da fusão e da dependência, no da superação e da dominação, mas no de uma interação, ou mesmo de uma colaboração. Há, nisto, uma questão considerável para o debate intelectual e político, mas também para a arte e para a literatura. [...] A criação artística inscreve-se, assim, no prolongamento desse processo de criação permanente.

Sigamos com nossa investigação de como as paisagens das obras *O livro dos jardins* e *O vivo* operam com a noção de interação e colaboração, tal qual aponta Collot em sua citação.

1.3 Subjetividades líricas: o homem, o animal, o vegetal e a construção de afetos

Cobras cegas são notívagas.
O orangotango é profundamente solitário.
Macacos também preferem o isolamento.
Certas árvores só frutificam de 25 em 25 anos.
Andorinhas copulam no voo.
O mundo não é o que pensamos.

Carlos Drummond de Andrade (2002, p. 33)

O que podemos pensar sobre a arte poética pós-modernidade, pós-colonialismo e pós-pandemia da covid-19? Como exprimir a emoção? Quem está legitimando a arte contemporânea? São as editoras, os prêmios, os jornais, as universidades? Qual o espaço ocupado pelo leitor nesse mundo meio real, meio virtual, onde as relações estabelecidas são cada vez mais fugazes e líquidas? Atualmente a arte literária está a serviço da igreja, do Estado ou do mercado? Quais

são os temas e os diálogos estabelecidos pela literatura contemporânea? Como se constitui a crítica literária contemporânea? A contemporaneidade, assim como a modernidade, assumidas como tempos distintos, também podem ser associadas ao termo tradição? Há espaço para a convivência entre subjetividades? Perguntas como essas nos arrastaram a pensar literatura e poesia e nos instigam a refletir sobre as subjetividades líricas na arte pós-moderna como um lugar ainda a ser desbravado por novos estudos e indagações. Como realça Barbosa (2007, p. 14):

A pergunta pelo lugar que ocupam literatura e sociedade no conjunto das reflexões que possam ser feitas em fins do século XX [...]. É um tema aglutinador: desde os inícios das reflexões poéticas, desde menos, Platão e Aristóteles, a questão da representação é a contraparte da própria operação poética. [...] o poético tem a sua singularidade em operar intensamente nos intervalos entre a experiência e a representação da experiência pelos deslocamentos possíveis da linguagem.

Barbosa aponta para a importância dos intervalos em que a linguagem poética penetra como um espaço de concentração contundente na infiltração de novas possibilidades de criação diante de tantas transformações vividas na contemporaneidade. Já Morton (2023, p. 95) instiga ainda mais as indagações aqui levantadas, acrescentando outras tantas perguntas:

Os traços vagos e ambíguos da arte nos ajudarão a pensar coisas que continuam difíceis de pôr em palavras. Ler poesia não vai salvar o planeta. O que vai salvar o planeta é a ciência sólida e políticas sociais progressistas. Mas a arte nos permite vislumbrar seres que existem para além ou entre nossas categorias normais. [...] Se existe algum encantamento, ele está no futuro. O ecológico “encanta o mundo”, se encantamento significa explorar a profunda e maravilhosa abertura e intimidade da malha. O que podemos fazer com a nova constelação? Que arte, literatura, música, ciência e filosofia lhe são convenientes?

Segundo Morton, o encantamento está no futuro e vamos além: a arte literária pode tornar essa travessia entre subjetividades ainda mais envolvente, engajando o pensamento ecológico e produzindo mensagens ecocríticas que transformem positivamente as relações entre os seres. A constelação à qual Norton se refere diz respeito ao contexto exposto dessa “malha” de elementos que se entrelaçam, tendo o pensamento ecológico como cerne e distribuição de suas ações no tempo e no espaço. As discussões postas pelos filósofos até aqui e as bifurcações entre tais caminhos acerca da arte conduzem-nos à chegada da modernidade com a poesia

ocupando um espaço de reflexão mais acentuada, como afirma Octavio Paz (2013, p. 50):

A palavra poética é uma mediação entre o sagrado e os homens, portanto é o verdadeiro fundamento da comunidade. Poesia e história, linguagem e sociedade, a poesia como ponto de intersecção entre o poder divino e a liberdade humana, o poeta como guardião da palavra que nos preserva do caos original: todas essas oposições antecipam os temas centrais da poesia moderna.

A partir do século XIX, com o avanço dos aparatos tecnológicos e a aceleração da vida moderna nos centros urbanos, o homem viu-se diante de uma crise que se multiplicou nas várias facetas de sua identidade e socialização, assim como na constituição da sua subjetividade humana, atingindo o sujeito, o tempo e a unidade nas produções artísticas e literárias, reflexo dessas novas configurações sociais.

A modernidade instaura a crise do modelo aristotélico na literatura: estabelece-se a crise do verso, da linearidade, do sujeito, do tempo, da unidade, em suma, a crise da literatura. Se o homem e a sociedade estão em crise, a literatura ganha um espaço frutífero para trabalhar com rupturas e criar ambientes férteis para o convívio das subjetividades humanas, animais e vegetais. Nesse contexto, a produção poética lírica sofreu, ao longo dos tempos, transformações e oscilações. A modernidade apresenta formas líricas que exploram a experiência da subjetividade por meio de várias modalidades: versos livres, poesias visuais, poesias virtuais, poesias mistas – verbal e visual –, performances poéticas. Essas novas perspectivas expõem camadas de criação e críticas cada vez mais pungentes, que incitam novos diálogos, descobrimentos e reflexões. Como ensina Perrone-Moisés (2016, p. 12):

a crítica ainda identifica as obras em função de grandes ou pequenos gêneros literários: prosa, poesia, ficção, biografia, ensaio, crônica. [...] Essa catalogação oficial se torna cada vez mais difícil de ser empregada, na medida em que, se há algo indiscutivelmente novo na produção literária atual, é a mistura de gêneros, ou sua indefinição.

Assim, vislumbramos que a literatura e a própria produção lírica passaram a ser uma travessia que sustenta o intercâmbio com outras linguagens e gêneros, como questiona sua própria tradição e história. As mudanças ocorrem e se fazem necessárias, pois os indivíduos, a vida social e a própria temporalidade sofrem alterações, movimentando novas tendências estéticas que operam as subjetividades

líricas. Michel Collot (2018, p. 15), ao redimensionar essa questão, reflete sobre emoção poética:

A emoção não é um fenômeno puramente subjetivo, e sim a resposta afetiva de um sujeito ao encontrar um ser ou alguma coisa do mundo exterior que ele pode tentar interiorizar ao criar um outro objeto, fonte de uma emoção análoga, porém nova: o poema ou a obra de arte. Deste modo, emoção está também associada a um horizonte, que transborda o sujeito, mas pelo qual ele se exprime. Ela é o lado afetivo desta relação com o mundo que me parece constitutiva da experiência poética. No entanto, ainda mais que horizonte, a emoção escapa à representação, e somente pode tomar forma por meio de uma matéria que é, ao mesmo tempo, a do corpo, a do mundo e das palavras.

Collot se propõe, nesse sentido, a pensar a redefinição moderna do sujeito lírico, atualizando o debate entre “novo lirismo” e “antilirismo”, e afirma:

A poesia moderna nos convida a nos libertarmos dessas dicotomias para tentar compreender como o sujeito lírico se constitui em uma relação com o objeto, a qual passa, nomeadamente, pelo corpo pelo sentido, mas que faz sentido e nos comove através da matéria do mundo e das palavras. [...] É através de uma atenção mais escrupulosa à materialidade de texto e dos pretextos que podemos apreender, em toda a sua riqueza, esta sutil alquimia do verbo, na qual entram em fusão e em reação recíproca o eu, o mundo e as palavras (Collot, 2018, p. 18).

Essa fusão e reação recíproca do eu, do mundo e das palavras, Collot (2018, p. 23) corrobora com a sua hipótese acerca da emoção que, além de dialogar com o escopo deste trabalho, dialoga com a ecocrítica e o pensamento ecológico:

Minha hipótese é que a emoção, longe de fechar o poeta na esfera da subjetividade, constitui um modo de abertura ao mundo. [...] A e-moção não é um estado puramente interior. Como seu nome indica, é um movimento que faz sair de si o sujeito que a experimenta. Ela se exterioriza pelas manifestações físicas e se exprime por uma modificação da relação com o mundo. O ser emocionado encontra-se transbordado, tanto por dentro como por fora. Na origem da emoção, sempre há um encontro.

Essa literatura apresenta uma realidade nela mesma, um universo próprio. Explorar as subjetividades humana, animal e vegetal passou a fazer parte da construção dos projetos literários de muitos escritores, muitos deles cada vez mais engajados com o pensamento ecológico e a filiação ao novo humanismo. Collot (2018, p. 35), mais uma vez, esclarece pontos fulcrais para a discussão da subjetividade:

No século XX, a fenomenologia foi mais longe no aprofundamento filosófico desta relação com o mundo. Em sua versão existencial, não considera mais tal relação isoladamente [...], mas como uma relação verdadeiramente constitutiva da própria consciência, definida pelo seu estar-no-mundo. [...] Ao contrário da percepção que apreende o objeto a distância, a sensação é uma apreensão [...]. Trata-se de uma “experiência empática”, pela qual o sujeito entra em comunicação, simpática ou antipática, com os seres e as coisas. A afetividade não é, portanto, um universo subjetivo fechado em si mesmo, mas uma maneira de viver o mundo. [...] o significado poético mantém uma relação imanente e necessária com o significante. Trata-se, para Merleau-Ponty, de um “sentido emocional”, como o do gesto, em que o conteúdo e a forma da expressão são indissociáveis. Esta expressividade une a sensibilidade do poeta às qualidades sensíveis das palavras e das coisas. [...] Da experiência ao poema, a emoção parece metamorfoseada.

A fenomenologia deve ser considerada, uma vez que sedimenta a relação do homem com o mundo de forma ampla e complexa, implicando a existência de uma consciência envolvida com seu estar no mundo. Na criação poética, essas contaminações entre homem, palavra e mundo são operadas pela emoção. Collot (2018, p. 41) ressalta também a importância da dimensão semiótica no escopo do trabalho poético com a emoção:

Para inscrever a semiótica no coração exato do simbólico, o escritor e, especialmente, o poeta, deve reativar componentes da linguagem – ritmo, entonação, melodia – que escapam a seu funcionamento semântico, sintático e lógico. Esta ressonância do poema é inseparável das emoções que ele exprime e da relação que desdobra com o mundo e com outro. [...] a emoção inicial foi transformada: ela passou da ordem da sensação à ordem da significação. Para o poeta, trata-se menos de reproduzir o que sentiu que de produzir uma emoção de uma totalidade e de uma intensidade análogas, mas de uma qualidade diferente e apropriadamente estética. [...] Essa reavaliação moderna do sujeito, que não é mais encarado em termos de substância, de interioridade e de identidade, mas em sua relação constitutiva com um exterior que o altera, foi acompanhada por uma reinterpretação do lirismo.

Nossa contemporaneidade é marcada pela reinterpretação do lirismo, em diálogo com as novas variáveis sociais e artísticas, acrescida das recentes transformações tecnológicas, políticas, culturais e sociais. A contemporaneidade herda as características assimiladas pela modernidade, como pluralidade, heterogeneidade, fragmentação, mutabilidade, crise do sujeito, potência da subjetividade, e está mergulhada também nas questões tecnológicas, na globalização, na velocidade e na virtualidade das relações. Tal configuração da vida contemporânea, desde a segunda metade do século XX e o início do século XXI, acentuou-se de modo vertiginoso e molda a humanidade atual por meio dos *smartphones* e da vida *online*.

Todos os animais, vegetais e seres humanos vivenciam os desdobramentos das crises econômicas, climáticas, políticas, tecnológicas e humanas advindas da modernidade e intensificadas na contemporaneidade. Como resultado, o surgimento de uma série de novos nichos sociais, artísticos e a possibilidade de novas produções literárias a partir de aproximação das áreas do conhecimento.

A concepção de subjetividade também é dimensionada. Frente a essas transformações, Maria Esther Maciel e Evando Nascimento operam a ecocrítica e o pensamento ecológico em seus estudos sobre a subjetividade animal e vegetal.

Maria Esther Maciel (2023, p. 5), em sua pesquisa acerca da subjetividade animal, esclarece esse campo de atuação:

detenho-me nas subjetividades não humanas no âmbito da filosofia, da etologia – ramo da zoologia voltado para pesquisas sobre comportamento animal – e da literatura, entre outras áreas do conhecimento, com incursões em narrativas e poemas que priorizam o ponto de vista animal, seja na forma de um “eu” poético, seja na apresentação dos bichos como protagonistas e/ou narradores, em interação paradoxal com os humanos. [...] com ênfase nas poéticas e políticas da natureza do século XXI.

O ponto de vista animal é explorado em alguns poemas da presente pesquisa, principalmente na obra *O vivo*, de AL, como podemos notar nos títulos de alguns poemas: “répteis”, “aves”, “por que o cachorro é um cachorro?”, “mosca”, “*atelopus zeteki* (rã-dourada-do-panamá)”, “cachorro”, “os olhos dos bichos”, “um peixe lê drummond”. Maciel (2023, p. 15) pondera:

Hoje, poderíamos acrescentar, essa marginalização atingiu dimensões impensáveis, com a excessiva mercantilização da vida e as práticas cada vez mais sofisticadas de “produção” animal em cativeiros, fazendas e granjas industriais do mundo contemporâneo, além do tráfico de animais silvestres e da destruição de inúmeras espécies ocasionada pela devastação descontrolada das florestas, entre outras práticas nefastas, o que tem comprometido a sobrevivência da própria humanidade, que corre o risco de se tornar também uma espécie em extinção.

As subjetividades animais tratadas nos poemas de AL operam o meio ambiente degradado pelo homem ao qual Maciel faz referência, redimensionando a vida animal e a urgente necessidade de um convívio mais respeitoso entre as espécies. Tanto nos poemas de AL como no pensamento crítico de Maciel, vislumbramos as marcas do antropoceno destruidor. Maciel (2023, p. 17) explica essa visão do animal pelo homem ao dizer:

a definição de animal tende a não incorporar o homem e, quando se relaciona ao universo humano, o faz com propósitos depreciativos. [...] Trata-se aqui, aí, de uma negatividade que se justifica não apenas pela marginalização dos seres não humanos na hierarquia dos vivos, como também pela demarcação dos chamados “próprios do homem”, ou seja, faculdades, habilidades e qualidades consideradas exclusivas da espécie humana e negada aos demais seres vivos: pensamento, linguagem, sentimentos, habilidades cognitivas e artísticas, cultura, enfim, capacidades de saberes e um ponto de vista próprio sobre o mundo.

A autora opera o pensamento ecológico articulado à subjetividade animal, Maciel (2023, p. 20), entretanto, é incisiva no desenho da cisão entre o homem e o animal:

Pode-se dizer que as maneiras de definir, conceituar e descrever os animais estão contaminadas por valores de ordem ética, política, religiosa ou estética, incidindo também nas definições, conceitos e descrições que os homens fazem de sua própria espécie, além de reforçarem a hierarquia dos seres vivos.

Apesar das contaminações entre as subjetividades animal e humana, há as distorções e diminuições advindas dos valores éticos, políticos, religiosos ou estéticos, que os animais sofreram e ainda sofrem. Maciel (2023, p. 27) ressalta uma certa consciência do humano, propiciando esperança para a vida animal:

Tomados como animais-animais, que sentem, sofrem, possuem habilidades próprias e autoconsciência, eles passam a povoar o imaginário da literatura e das artes a partir do final do século XIX, sob uma perspectiva mais ética e não circunscrita aos recursos da metáfora, da alegoria, do antropomorfismo e da metamorfose. [...] houve ainda uma retomada positiva da noção de animalidade nas obras de diversos autores, bem como uma investigação criativa dos limites e liames entre o humano e não humano. O que possibilitou que as reflexões sobre essa literatura também se ampliassem e adquirissem uma nova feição.

Nessa vertente poético-literária atual que acolhe subjetividades líricas humana, animal e vegetal, observa-se o entrelaçamento de uma rede de afetos construídos pela ecocrítica e por pensamentos ecológicos que se multiplicam e abrem novas possibilidades para o novo humanismo florescer e crescer. A retomada à qual Maciel se refere acontece ainda no século XX e avança em muitas obras da literatura contemporânea do século XXI.

Evando Nascimento, por sua vez, trata da subjetividade vegetal. Seus apontamentos também contribuem para a análise de poemas de *O livro dos jardins*, de AMM. Nascimento (2021, p. 19, grifo do autor) declara:

A hipótese com que trabalho é a de que, se todos os vivos vegetais e animais importam, é porque mantêm relações mutuamente estreitas, num *entrelaçamento* essencial. [...] É nesse sentido que se pode falar de *fitoliteratura* e de *fitoescrita*: a escrita e a literatura diretamente inspiradas nos rastros clorofílicos que as próprias plantas deixam todos os dias na superfície da Terra. [...] A comunicação vegetal é a prova indubitável de que as plantas não somente pensam, mas também sentem, ainda que não da mesma maneira intencional como pensamos e agimos, ou antes, como “pensamos” que pensamos e agimos. Elas se deslocam sempre mais além do nosso imaginário.

Poemas de AMM como “Jardim francês”, “Jardim inglês”, “Jardim japonês”, “Jardinzinho”, “dente-de-leão”, “cactos”, “rosa”, “girassol”, por exemplo, operam o que Nascimento chama de *fitoescrita*: o entrelaçamento entre as características vegetais, suas subjetividades clorofílicas e a subjetividade humana. Nascimento (2021, p. 26, grifo do autor), ao abrir para essa nova relação entre os seres vivos, defende a potência do pensamento vegetal:

A precariedade e a vulnerabilidade das plantas não implicam necessariamente fraqueza, podendo se revelar uma potência outra, não hegemônica, mas a seu modo bastante eficaz. Por isso, e contra ventos e marés, as plantas insistem em coabitar conosco nosso planeta, tentando nos persuadir com sua retórica clorofílica – uma pura sensação reflexiva – acerca de nossas presunções. [...] O grande problema é que mensuramos a existência vegetal a partir da vida animal. Isso é o que se chama de zoocentrismo, uma versão ampliada do antropocentrismo, e que está no centro das novas discussões em torno da *vida* e *biopolítica*. [...] *Um pensar vegetal* não pode ser um cultivo de si em detrimento do outro, precisando associar-se para colaborar em proveito de tudo o que vive, como vive, dentro do movimento geral de *solidariedade dos vivos*. [...] *Pensar as plantas é pensar com elas*. [...] para alguns escritores e escritoras, não resta dúvida quanto a um pensamento vegetal. E é esse diálogo entre letra e célula, entre folha de papel e sua matéria-prima, a celulose, que está em jogo.

Percebe-se que tanto Nascimento como AMM operam elementos vegetais em procedimentos que realizam o pensamento de Nascimento: “pensar as plantas é pensar com elas”.

Ao operar as subjetividades animal e vegetal, as poetisas Adriana Lisboa e Ana Martins Marques estão em sintonia com a ideia de ruptura e resgate de uma memória sensível embotada pela vida contemporânea, assim como com o desenho de uma paisagem lírica que explora o invisível e o desconhecido, fazendo aflorar subjetividades envolvidas com sensibilidades ecológicas. Ambas estão em sintonia com a proposta de Collot (2013, p. 195, grifo do autor), que espera que o poeta “restabeleça a relação e a circulação entre o eu, o mundo e as palavras e, assim, encontre um *terreno de entendimento* com seus contemporâneos”.

As obras dessas poetisas operam esses valores articulados pelo pensamento ecológico, ecocrítico e humanístico. Emerge dessa produção poética um repensar as subjetividades, as relações com as alteridades, o meio ambiente, o cotidiano, a simplicidade, a natureza e, acima de tudo, o aprender com o outro, no outro.

1.4 Ana Martins Marques e Adriana Lisboa: escritas de alteridade

Antes foi uma luz
em minha linguagem nascida
a poucos passos do amor.

Noite aberta. Noite presença.

Alejandra Pizarnik (2018, p. 43)

Como podemos refletir sobre os danos que o humano e a natureza têm vivenciado? A literatura pode nos ajudar a pensar essas questões e muitas outras que fazem parte do humano, do animal e do vegetal, já que a arte literária é o espaço de criação da tensão, do conflito, do deslocamento.

As obras selecionadas para a presente pesquisa, *O livro dos jardins*, de Ana Martins Marques, e *O vivo*, de Adriana Lisboa, apresentam, além da proximidade temporal das publicações (respectivamente o período pré-pandêmico, em 2019, e o auge da pandemia, em 2021), o trabalho com poemas que buscam reconectar a relação do homem com o meio ambiente. Enquanto criações poéticas, os livros operam a exploração de subjetividades líricas em consonância com as sensibilidades humanas, da natureza, das plantas e dos animais.

Ana Martins Marques nasceu em Belo Horizonte, em 1977, cursou Letras (2000), mestrado (2003) e doutorado (2013) na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Atua como redatora e revisora na Assembleia Legislativa do Estado de Minas Gerais e é poeta, sobressaindo-se por sua produção no campo da poesia com publicações como *A vida submarina*, 2009, lançada originalmente pela Editora Scriptum e reeditada em 2021 pela Companhia das Letras, edição que ampliou o nome de AMM na cena da poesia brasileira contemporânea.

Em seguida, vieram as publicações *Da arte das armadilhas*, 2011, Companhia das Letras, obra vencedora do Prêmio Biblioteca Nacional e do Prêmio Alphonsus de Guimaraens; *O livro das semelhanças*, 2015, Companhia das Letras, terceiro lugar no

Prêmio Oceanos; *Duas janelas*, escrito em parceria com Marcos Siscar, 2016, Editora Luna Parque; *Como se fosse a casa* (uma correspondência), em parceria com Eduardo Jorge, 2017, publicação da Editora Relicário; *O livro dos jardins*, 2019, publicação artesanal e ecológica da Editora Quelônio; *Risque esta palavra*, 2021, pela Companhia das Letras; e *De uma a outra ilha*, 2023, Círculo de poemas.

Em 2015, Ana Martins Marques concedeu entrevista ao Suplemento Pernambuco, na reportagem intitulada “Para escalar e cair em versos montanhosos”. Nessa ocasião, foi indagada sobre algumas questões que orientam seu trabalho poético literário. Ao ser questionada sobre a literatura feminina ou feminista e sua militância, a poeta (Marques, 2015, p. 2) afirma:

Para mim a escrita literária é um lugar de deslocamento, de invenção, de alteridade; me interessa pensar a literatura como esse lugar instável em que as identidades são colocadas em xeque, ou são expostas em toda a sua força de metamorfose – um lugar em que a identidade não se “expressa”, mas se “inventa”, se “joga” – e, sobretudo, acredito que o poder e a radicalidade da literatura dependem de que ela não seja redutível a um discurso, seja sociológico, seja filosófico ou moral; de que ela não seja lida como mero veículo ou suporte de um discurso prévio, por mais bem intencionado que ele seja.

A resposta de AMM revela consciência dos múltiplos caminhos que a arte poética pode assumir enquanto criação e metamorfose, não como mero espelho de um engajamento ou causa, mas como expressão criativa de outras subjetividades que, por meio da invenção, ocupam o espaço do movimento e da mudança.

A entrevista explora essa perspectiva de caminhos e influências, indagando a poeta sobre a geração que ela integra, de poetisas mulheres como Angélica Freitas, Bruna Beber, Alice Sant’Anna, Laura Liuzzi, Marília Garcia e, claro, todas influenciadas pela precursora Ana Cristina Cesar, ao que Ana Martins Marques (2015, p. 15) responde:

Acompanho a escrita delas com o maior interesse, com admiração, com alegria. Consigo ver certos pontos de contato, e também, claro, algumas diferenças de percurso. Sua hipótese de que essa familiaridade passa pela Ana C. é bem interessante, embora o modo de colocar em funcionamento esse diálogo seja obviamente diferente em cada uma das poetisas que você cita.

AMM deixa clara sua convicção de que, embora haja matrizes, heranças e influências literárias constantes em seu trabalho, a maneira como conjuga tais

elementos é única e intransferível, constituindo, nesse intervalo de escolhas e cortes, sua voz autoral contemporânea.

Ainda sobre a poesia brasileira contemporânea, na entrevista concedida para a edição Revell, ao professor da Universidade de Rondônia Vitor Cei Santos, Ana Martins Marques (2016, p. 247) afirma:

Acompanho a poesia feita hoje no Brasil com bastante interesse, e tenho a impressão de que a poesia brasileira tem atualmente uma vitalidade incomum, com um grande número de publicações, novos autores, revistas eletrônicas, pequenas editoras, eventos literários, novas traduções e projetos de divulgação [...] existe hoje uma grande diversidade de vozes e de poéticas [...] acho que é possível indicar algumas linhas de força: a presença de poetas que promovem uma conexão da palavra com o corpo e a voz (como Ricardo Aleixo), muitos deles fazendo uso do vídeo e da internet; a predominância do verso livre, mas também o recurso à métrica e ao verso regular (como fazem, com efeitos diferentes, Paulo Henriques Britto e Glauco Mattoso); a presença forte de referências à imagem e à visualidade (artes plásticas, fotografia, cinema...); o recurso à narratividade e a relação com o ensaio, como no caso da poesia da Marília Garcia.

Nota-se que a autora está muito atenta aos novos nomes da literatura contemporânea, valorizando a produção poética nacional, assim como a sua relação com outras formas artísticas como as artes plásticas, a fotografia e o cinema.

A poeta foi destaque na edição 183 da prestigiada revista literária *Suplemento Pernambuco*, na qual Victor da Rosa (2021, p. 49) enfatiza que na produção de AMM a “leitura é importante para seu método de criação, seja como assunto ou como procedimento formal do poema”. Também traz uma afirmação de Murilo Marcondes Moura, presente na apresentação do volume do livro *A vida submarina*, em que “Moura chamava a atenção ainda para a ‘disciplina estética’ de Ana Martins Marques cuja adesão ‘às vivências mais concretas e imediatas’ não se dava ‘em detrimento da construção dos poemas, sempre depurados’” (Rosa, 2021, p. 51).

Ana Martins Marques tem como influências Marianne Moore, William Carlos Williams, Mallarmé, Rilke, Francis Ponge, Wislawa Szymborska, Manoel de Barros. Além dos nomes apontados, a própria fortuna crítica da autora, espalhada por artigos em revistas especializadas, livros e pesquisas acadêmicas recentes, revela influência marcante de Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira.

Vale dizer que, durante o auge da pandemia de covid-19, o escritor Julián Fuks (2021) escreveu, em sua coluna Ecoa, o texto “O dia em que a poesia derrotou a calamidade”, no qual afirmou:

A poesia luta e sabe lutar, sabe ser lâmina a ferir o peito do desastre, mas ainda não é isso, desconfio, o que a torna necessária. Não é para a luta que serve o poema, objeto de esquiva finalidade. É a luta que se serve do poema, para não enrijecer, para não empedrar. [...] E, no entanto, “um poema não é mais do que uma pedra que grita” – foi o que descobri ao roubar algumas horas do noticiário e me pôr a ler o novo livro de Ana Martins Marques, *Risque esta palavra*. [...] O grito de suas pedras não é um grito de luta, não é palavra de ordem, retórica, enfática. É a palavra em ordem, é a ordem da palavra renovada, um grito paradoxal em que cada palavra “se parece com um buraco cheio de silêncio”. [...] Creio enfim entender como vence quando vence a poesia. Nesse dia ao menos, no dia em que li Ana Martins Marques, a poesia derrotou a calamidade.

Julián Fuks traduz a força da palavra renovada da poeta, que derrota, ainda que momentaneamente, a calamidade do que vivemos durante o auge da pandemia no Brasil.

O trabalho poético de AMM ganhou popularidade entre leitores e investigações acadêmicas, como o estudo recente de Maria Angélica Lemos Gonzaga, com sua dissertação de mestrado *A paisagem na obra de Ana Martins Marques*, defendida em 2022 na Universidade Federal do Rio Grande. Gonzaga (2022, p. 14) afirma que a poeta possui uma fortuna crítica em construção:

o primeiro estudo mais alentado que encontramos versa sobre o mito de Penélope. Artigo intitulado *A razão ética e poética nos poemas de Ana Martins Marques*, da professora doutora em literatura comparada Anélia Montechiari Pietrani (UFRJ), publicado no periódico de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea (2015), engloba os livros *A vida submarina* (2009) e *Da arte das armadilhas* (2011).

A poeta marca sua presença na literatura contemporânea brasileira, reconhecida pela crítica e pelo público, por meio de uma voz lírica consciente dos tempos atuais e, acima de tudo, interessada na construção singular de sua travessia poética, permeada por outras vozes que a impulsionaram a chegar até aqui.

Adriana Lisboa, por sua vez, nasceu no Rio de Janeiro em 1970. Bacharel em música pela Uni-Rio, trabalhou um período como cantora e professora de música. Posteriormente, fez mestrado e doutorado em Literatura Comparada na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e, desde então, atua como tradutora e escritora de diversos gêneros textuais.

A poeta foi pesquisadora visitante em alguns centros universitários internacionais, como no International Research Center of Japanese Studies/Nichibunken, em Kyoto, Japão (2006), na Universidade do Novo México (2007) e na Universidade do Texas, nos Estados Unidos (2008-2009).

Autora de inúmeras obras, publicou livros de gêneros diversificados: romance, poesia, conto, ensaio e infantojuvenil, com tradução de seus livros para mais de 20 países. Dentre suas obras, destacamos os livros de poesia *Parte da paisagem*, 2014, editora Iluminuras; *Pequena música*, 2018, editora Iluminuras, obra que ganhou menção honrosa do Prêmio Casa de las Americas em 2019 e foi selecionado como um dos livros do ano pela Revista Bravo; *Deriva*, 2019, editora Relicário, obra semifinalista do Prêmio Jabuti e do Prêmio Oceanos; e *O vivo*, 2021, editora Relicário⁹.

Em 2006, Adriana mudou-se do Rio de Janeiro para o Colorado e, desde então, vive no exterior. Em 2012, o cineasta Eduardo Montes-Bradley lançou o curta-metragem *Lisboa*, em que revela a biografia da autora por meio de imagens de sua vida e do seu cotidiano nos Estados Unidos.

A poeta é descrita como uma das grandes figuras da nova geração de escritores brasileiros e compartilha com o espectador sua íntima ligação com a natureza desde cedo: seja vivendo na cidade do Rio de Janeiro tendo contato muito próximo com o mar, seja nas inúmeras viagens ao interior do estado do Rio de Janeiro, na fazenda do avô, e o contato que tinha, na ocasião, com montanhas, rios, cavalos, ou, posteriormente, na sua escrita, que, na maior parte do tempo, é permeada por referências naturais. Em todos esses cenários, sua preocupação ética sobre a relação do homem com a natureza só fez crescer e amadurecer. Lisboa afirma no documentário que acredita ser de extrema importância refletirmos e agirmos, no sentido de conhecermos e investigarmos como o ser humano se relaciona com outras espécies.

O *Paio Literário*, página online sobre literatura feita por autores e amantes de produções literárias diversas, publicou, em 2010, uma entrevista com Adriana Lisboa em que a autora destacou não só nomes que marcaram sua trajetória literária como também nomes de suas preferências: Machado de Assis, Guimarães Rosa, José

⁹ Adriana Lisboa tem, ainda, uma vasta produção de romances, muitos deles premiados, como *Os fios da memória*, 1999, editora Rocco, obra finalista do Prêmio José Saramago; *Hanói*, 2013, editora Alfaguara, finalista do Prêmio São Paulo, considerado um dos livros do ano do jornal *O Globo*; *Sinfonia em branco*, 2014, editora Alfaguara, obra laureada com o Prêmio José Saramago e finalista Prix des Lectrices de "Elle" (França) e PEN Translation Prize (EUA); e, ainda no mesmo ano, *Azul corvo*, editora Alfaguara, finalista do Prêmio São Paulo e considerado um dos livros do ano do jornal inglês *The Independent*; *Um beijo de colômbina*, 2015, editora Alfaguara, finalista do Prêmio Jabuti e do Prêmio Zaffari-Bourbon; *Rakushisha*, 2015, editora Alfaguara, finalista dos prêmios Jabuti, Zaffari-Bourbon e Casino da Póvoa (Portugal); e *Todos os santos*, 2019, editora Alfaguara, finalista do Prêmio São Paulo e do Prêmio Jabuti. Destacam-se ainda as últimas produções da autora: o livro de ensaio *Todo o tempo que existe*, 2022, editora Relicário, e sua mais recente publicação *Realejo de vida e morte*, 2023, pela editora Relicário.

Saramago, Gabriel García Márquez, Paulo Henriques Britto, Claudia Roquette Pinto, Eucanaã Ferraz, Carlito Azevedo, Luiz Ruffato, entre outros. Além dos autores citados, Adriana também possui uma profícua relação com a cultura japonesa, com o budismo e com a cultura musical.

O artigo “A internacionalização da carreira de Adriana Lisboa: aspectos e impactos no processo de profissionalização”, escrito em 2018 por Neila Brasil Bruno, explora a trajetória da poeta brasileira, marcando sua relação com agentes literários, com a tradução de suas obras, assim como sua relação com a mídia. O texto aponta para a reviravolta na carreira de Adriana, após 2003, quando conquistou o prêmio da Fundação José Saramago, em Portugal, com a obra *Sinfonia em Branco*. A partir daí, abriram-se novas perspectivas profissionais para a escritora, que passou a ter uma carreira literária direcionada por agentes literários fora do Brasil. Segundo Bruno (2018, p. 2):

A partir desse ponto a carreira literária da autora passou a ter uma dimensão internacional, o que favoreceu a produção e o reconhecimento de seus romances seguintes e fez com que obtivesse convites para palestras em universidades importantes da Europa, Estados Unidos e Japão. Esse processo de internacionalização repercutiu no Brasil, sendo em grande parte acompanhado pela imprensa brasileira e capitalizado pelas editoras de seus livros no país. A obra de Adriana Lisboa vem recebendo mais atenção de estudiosos e críticos literários empenhados em conhecer a literatura contemporânea. Além de pesquisas acadêmicas de maior fôlego, artigos, críticas e resenhas têm contribuído para a divulgação de seus textos e a formação de um público leitor para suas obras.

As universidades de Chicago, Hamburgo, Sorbonne, Princeton, Stanford, Pequim e Yale convidaram a autora para falar de seu trabalho com a literatura, contribuindo, assim, para a consolidação de uma carreira internacional e, ao mesmo tempo, para a legitimação de seu trabalho no campo da literatura. Ainda, segundo Bruno (2018, p. 7), a “escrita de Lisboa, ao inserir-se no fluxo cultural da contemporaneidade e explorar a movimentação do indivíduo por diferentes localidades, pode ser encarada como um fator que influencia a boa recepção de suas obras em outros países”.

Esta pesquisa reflete sobre essa popularização do nome da autora no país, assim como a aproximação com o gênero poético, talvez não o mais reconhecido da autora. Em recente entrevista concedida a Joelma Santana Siqueira e Vivaldo Andrade dos Santos, da Universidade Federal de Viçosa e da Georgetown University,

respectivamente, Adriana Lisboa (2022, p. 156), quando questionada sobre a situação de escrita e publicação no Brasil, responde:

Para mim, tem a ver fundamentalmente com amor pelo ofício. Politicamente, o país no momento se encontra à mercê das tentativas de culturicídio do criminoso Jair Bolsonaro. [...] No meu caso, o Brasil é minha pátria linguística – a minha mátria, a terra da minha língua materna em que escrevo, embora viva há treze anos no exterior. Então, esse vínculo se torna particularmente importante: escrever numa das línguas faladas no Brasil e publicar no Brasil são formas de exercer a minha cidadania também.

Em outra entrevista, a autora é indagada sobre a ligação de seu fazer literário com alguma urgência que está presente na realidade social no Brasil, ao que Adriana Lisboa (2018, p. 159) esclarece:

O que tenho procurado abordar tematicamente no que escrevo hoje não é específico à realidade social do Brasil, mas à nossa relação com o vivo (com o outro vivo, em suas várias formas). Temos sido uma espécie predatória e as consequências disso estão sendo vistas num grau dramático – o que aumenta, inclusive, os abismos sociais no Brasil e em tantos lugares do mundo. Tenho tentado investigar, no que escrevo, algumas formas de descer da nossa arrogância antropocêntrica e de rever os nossos projetos sociais e políticos obviamente falidos em troca de uma coexistência mais horizontal com o não-humano.

É exatamente essa relação com o estar vivo, em suas mais variadas formas de existência, que interessa à investigação desta pesquisa, aproximando sua obra *O vivo* de questões políticas, sociais, éticas e filosóficas do meio ambiente, caras à sobrevivência de todas as espécies tanto em tempos sombrios de pandemia quanto de antropoceno.

Os próximos capítulos apresentam reflexões sobre as obras selecionadas, por meio de uma visão da ecocrítica, que evidencia a problemática do antropoceno na contemporaneidade. Os poemas nos põem a pensar sobre a natureza, a vida e sobre o que está fixo na sociedade e o que não cabe mais no nosso presente, materializando subjetividades humanas, animais e vegetais em busca de novas formas de reavivar a potencialidade da existência por meio da energia dos textos poéticos.

O filósofo Luc Ferry, autor de obras contemporâneas que pensam o contemporâneo, como em *A nova ordem ecológica: a árvore, o animal e o homem*, em participação no projeto *Fronteiras do Pensamento 2022*, afirma:

As mulheres foram oprimidas e dominadas pelo homem branco, ocidental e capitalista, que também oprimiu a natureza e os animais. Portanto, uma revolta anticapitalista pelo decrescimento só pode existir se feita pelas mulheres. As mulheres defenderão a natureza e os animais.

Ferry parece ter acertado no protagonismo feminino, citando em seu discurso no *Fronteiras* a voz da ativista Greta Thunberg. Nosso escopo de pesquisa também mobiliza vozes femininas, por meio das poéticas de Ana Martins Marques e Adriana Lisboa, como caminhos férteis da literatura contemporânea que envolvem diferentes áreas do conhecimento e também uma postura ética e humana.

2 VIAGEM AO LIRISMO BOTÂNICO DE ANA MARTINS MARQUES

2.1 O tempo do vegetar e a sensibilidade das plantas em *O livro dos jardins*: alteridade vegetal

Projetamos sombras na base das mesmas leis.
 Procuramos saber algo, cada qual do seu jeito,
 e somos parecidos também no que não sabemos.
 [...]
 Uma conversa entre nós é imperiosa e impossível.
 Urgente na vida apressada
 e adiada para nunca.

Wisława Szymborska (2016, p. 215)

Por meio do olhar multifacetado em diálogo fecundo com diversas áreas do conhecimento, propomos uma leitura da obra *O livro dos jardins*, de Ana Martins Marques, publicado em 2019, pela editora Quelônio. Com o objetivo de investigar a presença da subjetividade vegetal e do pensamento ecológico na tessitura da composição dessa obra ecocrítica, analisamos os poemas imersos no espaço de jardins, verticalizando a temática do cultivo, da sabedoria e da sensibilidade das plantas e da vida em consonância com a escrita dos poemas.

Figura 3 – Capa da obra *O livro dos jardins* e marcador de páginas



Fonte: Acervo pessoal.

No livro, os jardins e seus elementos constitutivos não só estabelecem ambientações frutíferas como também demonstram cuidadosa e artesanal composição do material impresso: a cor e o padrão que podem variar em cada exemplar; o papel da capa do livro feito de aparas e fibras vegetais, que tornam cada volume singular e personalizado; o marcador de páginas que acompanha o livro, feito com semente de camomila, possibilita ao leitor que destaque um pedaço e o plante em seu jardim. A publicação foi realizada de modo artesanal pela Editora Quelônio com 400 exemplares. Em entrevista concedida ao *Jornal Commercio de Pernambuco*, AMM (Guedes, 2019) afirma que a escolha de publicar com a Quelônio foi feita por uma colega de profissão, a poeta Júlia de Carvalho Hansen, e declara ainda:

Pensei que seria bacana publicar por lá um livro que tivesse alguma unidade, pensando mesmo como livro e não como agrupamento de poemas. Lembrei então desses poemas e me pareceu apropriado que eles saíssem em tipografia, numa edição artesanal, costurada à mão. [...] Pensei que o tempo mais lento de uma edição artesanal combinava não só com o tempo dos jardins, que é o tema central do livro, mas também com o próprio tempo de escrita desses poemas.

O livro é um presente literário que instiga o reinício de um novo plantio e a valorização do universo botânico. Segundo Stefano Mancuso (2019, p. 9):

Nossa vida, assim como a de qualquer outra forma animal neste planeta, depende do mundo das plantas. [...] Poderia se tornar ótimo negócio se começássemos a usar plantas não só pelo que elas produzem, mas também pelo que podem nos ensinar. De fato, elas são um modelo de modernidade [...]. Dos materiais à autonomia energética, da resistência às estratégias adaptativas, as plantas encontraram desde tempos imemoriais as melhores soluções para a maioria dos problemas que afligem a humanidade.

AMM utiliza como matéria-prima de seus poemas a vitalidade, a resistência e o tempo das plantas, imprimindo-lhes a construção de um lirismo botânico em aliança com o homem e seus vínculos com a vida vegetal. Na esteira do pensamento de Mancuso, AMM opera a potência das plantas no que podem ensinar ao humano, além de o eu poético apontar para o tempo do vegetar, que pode ser traduzido como o tempo da desaceleração em conciliação com a exploração da subjetividade vegetal.

A introdução da obra *Vozes vegetais, diversidade, resistências e histórias da floresta*, de Oliveira *et al.* (2020, p. 13), indica que

O despertar de um interesse renovado pela vida vegetal em diferentes áreas do conhecimento – na política e na filosofia, nas artes e nas ciências – é em grande parte motivado pelo lugar central que as plantas ocupam no debate acerca da crise ambiental, climática e ecológica em curso, com seus desafios para os coletivos a um só tempo humanos e não humanos. Da “cegueira vegetal” à “virada das plantas”, a crítica à desvalorização da vida vegetal, sobretudo no pensamento moderno, desconstrói a visão recorrente que a reduz a meras paisagens objetificadas e associadas, seres caracterizados por inércia e apatia, fixidez e imobilidade, ausência de consciência, sentidos e palavras.

É esse interesse apurado pelas plantas e seu universo sensorial, subjetivo, regenerativo e de potência vigorosa que Ana Martins Marques explora nos poemas de *O livro dos jardins*, ressignificando a vida vegetal, a partir de características e subjetividades das plantas em diálogo com a subjetividade humana. A sequência de poemas do livro opera uma espécie de regime de continuidade entre os textos. Distintas grafias são destacadas, seja no título da obra, em que das letras *L* e *J*, grafadas em verde, florescem ramos de flores e folhas, seja nos títulos em letras maiúsculas, minúsculas e itálicas de uma série de poemas dentro de um grupo maior, como se estivessemos vislumbrando elementos que tematizam os canteiros que compõem um jardim e suas subpartes.

O leitor acessa *flashes* que percorrem cenas de planos abertos de jardins e, em seguida, detalhes dessa paisagem botânica, suas formas e partes. É como se o eu poético apresentasse a paisagem botânica por meio de uma câmera fotográfica e suas várias possibilidades de enquadramento dos jardins e seus elementos, ou em *close up* fechado ou em panorâmicas da paisagem natural.

Essas considerações nos levam a pensar que o reino vegetal tem muito a ensinar. Fritjof Capra (2008, p. 11), em *A botânica de Leonardo da Vinci: um ensaio sobre a ciência das qualidades*, ressalta Leonardo da Vinci como um ecologista preocupado com as diferentes formas de vida ao afirmar:

No início do século XVI, quando Leonardo da Vinci iniciou os seus estudos botânicos avançados, a botânica se encontrava em uma fase puramente descritiva e era considerada apenas como acessória às artes medicamentosas. [...] Ele não só apresentou as plantas de modo preciso, mas procurou compreender as forças e os processos subjacentes a essas formas. Nesses estudos, em geral baseados em observações quase inimagináveis para o seu tempo, ele foi pioneiro ao introduzir a botânica na categoria de ciência autêntica. [...] A imagem que se revelará é a de um Leonardo da Vinci como pensador sistêmico e ecologista: um cientista e um artista com profundo respeito por todas as formas de vida, cujo legado é extremamente importante para os dias atuais. [...] Essa excepcional capacidade de estabelecer relações entre observações e ideias de disciplinas

diferentes está no cerne da visão de Leonardo sobre a aprendizagem e a pesquisa.

O *livro dos jardins* busca recuperar o vigor da botânica autêntica sugerida por Leonardo da Vinci, evidenciando o profundo respeito pela comunhão do homem com a natureza. A leitura dos poemas é um aprendizado ecológico e humano.

A obra está dividida em duas séries de poemas, intituladas I e II. Na primeira fração, há 15 poemas, na segunda, há sete. Os poemas da II parte foram publicados anteriormente no livro *O nervo do poema: antologia para Orides Fontela*, com exceção do poema dedicado à Alejandra Pizarnik: “Um jardim para Alejandra”.

Ana Martins Marques (2019, p. 6) selecionou como epígrafe de sua obra versos de Carlos Drummond de Andrade do poema “A Luís Maurício, infante”: “Admito que amo nos vegetais a carga de silêncio, Luís Maurício. Mas há que tentar o diálogo quando a solidão é vício”. Sobre esse poema, Cadão Volpato, músico, jornalista e escritor, publicou uma reportagem intitulada “Neto de Drummond conta história de poema dedicado a ele”, na qual narra a história desse poema. Segundo Volpato (2012), “Há um poema que corre por fora. Ele foi publicado no *Diário Carioca* em 1953 e depois no livro *Fazendeiro do ar*, de 1955”. Informa ainda que o poema foi escrito em 1953, em Buenos Aires, quando Drummond estava na cidade portenha para acompanhar o nascimento do menino Luís, seu neto, e escreveu o poema em sua homenagem. Antonio Carlos Secchin, entrevistado por Volpato para a mesma reportagem de 2012, diz que “trata-se de um poema-batismo de vida, ou um poema de boas-vindas a um mundo nem tão bom assim”.

A escolha da epígrafe por AMM não é mero acaso, pelo contrário, sugere entre epígrafe e livro/poemas uma sintonia em relação com o novo ambiente, ainda que o mundo se apresente hostil. A natureza que atravessa os poemas evidencia sua “carga de silêncio”, todavia promove o diálogo com diferentes interlocutores, entre eles, poetas, jardins, flores, jardineiro.

Na voz poética de AMM, ecoa ainda o pensamento insurgente de Ailton Krenak (2022, p. 11), que, em *Futuro ancestral*, afirma:

Os rios, esses seres que sempre habitaram os mundos em diferentes formas, são quem me sugerem que, se há futuro a ser cogitado, esse futuro é ancestral, porque já estava aqui. Gosto de pensar que todos aqueles que somos capazes de invocar como devir são nossos companheiros de jornada, mesmo que imemoráveis, já que a passagem do tempo acaba se tornando um ruído em nossa observação sensível do planeta.

Marques, com a tessitura sensível de seu lirismo botânico nos poemas de *O livro dos jardins*, invoca a natureza e revela a sua sensibilidade vegetal, colocando em evidência a ancestralidade da vida na Terra, instigando uma ligação com o porvir mais humana e conectada com a natureza, como defende Krenak em seu *Futuro ancestral*. AMM também se aproxima do pensamento do filósofo Emanuele Coccia (2018, p. 13), que, em *A vida das plantas*, propõe:

Não se pode separar – nem fisicamente nem metafisicamente – a planta do mundo que a acolhe. Ela é a forma mais intensa, mais radical, mais pragmática do estar-no-mundo. Interrogar as plantas é compreender o que significa estar-no-mundo. A planta encarna o laço mais íntimo e mais elementar que a vida pode estabelecer com o mundo. [...] Viver é essencialmente viver da vida de outrem: viver na e através da vida que outros souberam construir ou inventar.

É diante também dessa perspectiva apresentada por Coccia que observamos a construção lírica de AMM. A autora abre espaço para a subjetividade vegetal, que ensina ao humano o que significa esse “estar-no-mundo”, como os rios fluentes de Krenak. Coccia (2018, p. 16, grifo do autor) insiste na imprescindível importância das plantas para a vida:

Pelas plantas, a vida se define inicialmente como *circulação* dos seres vivos e, por causa disso, se constitui na disseminação das formas, na diferença das espécies, dos reinos, dos modos de vida. [...] elas transformaram para sempre o rosto do nosso planeta: foi através da fotossíntese que nossa atmosfera passou a ter mais oxigênio; é ainda graças às plantas e sua vida que organismos animais superiores podem produzir a energia necessária a sua sobrevivência. É por e através deles que nosso planeta produz sua atmosfera e faz respirar os seres que cobrem sua pele. A vida das plantas é uma cosmogonia em ato, a gênese constante de nosso cosmos. [...] [as plantas] Convidam-nos a pensar o mundo físico como o conjunto de todos os objetos. O espaço que compreende a totalidade de tudo o que foi, é e será. [...] Tornando possível o mundo de que são parte e conteúdo, as plantas destroem a hierarquia topológica que parece reinar sobre o cosmos.

Ana Martins Marques aceita o convite das plantas ao desconstruir a hierarquia entre o mundo humano e o vegetal, apresentando um olhar de equidade para as diferentes formas de vida. Os poemas de *O livro dos jardins* são um convite ao contemplativo, ao meditativo, ao reflexivo, à experiência da linguagem, ao requererem uma outra percepção. Apresentam-se como um trabalho incansável para apreender a resistência, a beleza e o vigor da natureza. A poeta amplia a visão humana sobre a subjetividade vegetal ao proporcionar uma comunhão com a paisagem dos jardins,

suas belezas, mistérios, descobertas e senso de comunidade. Um convite ao mergulho no tempo do divagar com o olhar apurado e a sensibilidade aguçada.

O filósofo Byung-Chul Han também reflete sobre o afastamento do ser humano do mundo natural na vida contemporânea neoliberal. Clama pela reviravolta do tempo da vida, associando-se tanto ao olhar da ancestralidade de Krenak quanto ao lirismo botânico de Marques. Em *Não-coisas, reviravoltas do mundo da vida*, Byung-Chul Han (2022, p. 23) enfatiza:

às práticas que demandam dedicação de tempo prolongada também pertence o divagar. A percepção que se prende a informações não tem um olhar alongado e lento. Informações nos encurtam a visão e o fôlego. É impossível divagar em informações. A divagação contemplativa junto às coisas, o ver sem intenção, que era uma das fórmulas da felicidade, dá lugar à caça de informações. Hoje nós corremos atrás de informação sem obter nenhum saber. Tomamos ciência de tudo sem chegar a nenhum conhecimento. Vamos a todos os lugares sem obter nenhuma experiência.

Os poemas de AMM divagam no tempo da desaceleração, aproximando-se do que Chul Han evidencia enquanto experiência. A subjetividade vegetal requer da sensibilidade humana divagação contemplativa para apreender a experiência vital de existência e conhecimento vegetal. Vale ressaltar que não é a primeira vez que a autora opera o tema *jardim* em sua obra. Em 2009, publicou *A vida submarina*, na qual se encontram dois poemas intitulados “Jardim” e um “Jardim de inverno”. Também em *Da arte das armadilhas*, de 2011, encontra-se o poema “Regador”, que sugere a paisagem do jardim. No poema “Jardim” (Marques, 2009, p.17), não é diferente:

e gastasse toda a tarde
sob rosas gordas que são apenas rosas
e cegam de alegria

enquanto o jardim
nele mesmo
se contorce
tirando de dentro de si
o sexo intrincado das camélias
e a morte e a loucura dos lírios
e o tédio suburbano das goiabas

sob comoções antigas
talvez se sentisse um poeta
olhando o poema
que não soube terminar

Nas 1ª e 3ª estrofes, o sujeito poético apresenta-se recuado e contemplativo diante do cenário do jardim, na medida em que não se autorreferencia. O tema do tempo está posto logo na escolha do primeiro verbo “gastasse”, visto que o eu poético consome seu tempo de uma tarde “sob as rosas gordas que são apenas rosas / e cegam de alegria”. Já na 2ª estrofe, o “jardim” se realiza e cultiva as sensações “nele mesmo / se contorce tirando de dentro de si”. O próprio jardim, de dentro de si, faz brotar de sua subjetividade botânica: “o sexo intrincado das camélias / e a morte e a loucura dos lírios / e o tédio suburbano das goiabas”. Na 3ª estrofe, o sujeito poético volta a aparecer na cena apartado em suas percepções. A sensação de tempo longínquo é construída pelo léxico “comoções antigas” e “talvez se sentisse um poeta”, tal qual jardineiro que é, em contemplação similar de olhar o poema “que não soube terminar”, e o jardineiro “sob rosas gordas que são apenas rosas”. Nas estrofes inicial e final, poeta e jardineiro como sujeitos poéticos em contraponto com o jardim, sujeito de si.

As imagens trabalhadas por ambos, eu poético (jardineiro e poeta) e jardim, criam a conexão entre as subjetividades humana e botânica, materializadas por aquilo que cada uma dessas tendências concretiza a partir de sua percepção de mundo. Assim, o jardim “se contorce”, extraíndo de si e seus elementos constitutivos sensações para a expressão da subjetividade vegetal, assim como o sujeito poético, na sua condição de poeta e jardineiro, “e gastasse toda a tarde” em gestos de prazer e labor.

Nessa perspectiva, o poema “Jardim” instiga a percepção humana a contemplar a sensível existência das plantas. Também é reveladora da relação que o sujeito poético estabelece com o verbo “gastar”, pois, embora o termo “gastasse” opere a possibilidade do desperdício do tempo, no poema adquire o tempo da contemplação das plantas e suas formas de existência, é uma outra temporalidade que se faz presente para a percepção do humano. O verbo “gastar”, usado na perspectiva da subjetividade vegetal, adquire o *status* de divagar, de contemplar, ou seja, o tempo do vegetar proposto pela natureza das plantas, que, como afirmou Chul Han (2022, p. 23), é “um olhar alongado e lento”. Há uma percepção do jardim em si mesmo, que “se contorce”, no sentido que sente extraíndo de si os constituintes do próprio ser, jardim. Em sentidos entrelaçados: jardim que é o poema, poema que é o jardim, tão ambigüizados quanto jardineiro e poeta. Assim, o poema é o jardim e o eu

poético opera o visível e o invisível desse emaranhado de percepções, visões e comoções, ecoando os apontamentos de Coccia (2018, p. 98, grifo do autor):

Perceber o mundo em profundidade é ser tocado e penetrado a ponto de ser alterado, modificado por ele. [...] Graças às flores, a vida vegetal se torna o lugar de uma explosão inédita de cores e formas, e de conquista do domínio das aparências. [...] a presença e a importância biológica e ecológica das flores tornam impossível qualquer discurso que limite a função cósmica das plantas a uma simples questão de produção de energia ou de transformação de energia em massa. A escolha evolutiva da via floral é a escolha do primado da forma e de suas variações sobre todo o resto. [...] Ela [a flor] é em si a expressão perfeita da coincidência absoluta entre vida e técnica, matéria e imaginação, espírito e extensão.

A percepção do mundo do sujeito poético é desenhada no poema a partir da exploração do tempo da divagação e da paisagem gerada pelo jardim. O imbricamento das imagens revela a paisagem do jardim e sua condição vital para o poema: perceber o mundo em profundidade é ser tocado e penetrado a ponto de ser alterado por ele, e, nesse caso, o eu poético é modificado pela subjetividade vegetal, aproximando-se do ponto de vista de Coccia.

Também Jean-Marc Besse (2014, p. 26) nos ajuda a caminhar pela paisagem dos jardins desenhados por AMM, quando diz:

O exemplo da história dos jardins apresenta-se aqui como uma objeção a um intelectualismo restritivo nas concepções paisagísticas. É bem verdade que é preciso ligar essas realizações concretas que são os jardins a sistemas de ideias e de representações dos quais são as expressões visíveis, mas a escala do espaço à qual vão se desdobrando leva a deslocar o problema, conferindo-lhe simplesmente outra dimensão, pois ela põe em contato a esfera da produção artística, propriamente dita, com outras determinações, outros atores, outros desafios. Essa artificialização *in situ* que é um jardim e, ao mesmo tempo, um lugar real, um espaço frequentado, uma porção de território, mesmo reduzida. Em outras palavras, embora possa ser considerado, com razão, um veículo do imaginário ou a expressão concentrada de um conjunto de afetos, embora traduza de forma acordada um sistema de ideias ou de desejos, o jardim também é um espaço desenhado, produzido, cuidado.

Besse apresenta a complexidade do estudo sobre paisagem, em que as concepções paisagísticas como a de um jardim são construções culturais, ou seja, há a produção de um espaço construído por meio de práticas econômicas, políticas e sociais, simbolizando certos valores e tendências. O autor destaca a visibilidade desses espaços criados artificialmente pelo homem. Já AMM produzirá, inventivamente, por meio da linguagem poética, paisagens de jardins que apresentam

outros desafios, privilegiando a subversão dos valores políticos, econômicos, sociais e culturais de uma determinada sociedade. Besse (2014, p. 34), entretanto, continua advertindo:

Daí, chegaremos à seguinte consequência: convém lembrar sempre que a paisagem não é a natureza, mas o mundo humano tal como ficou inscrito na natureza ao transformá-la. Um mundo misto, híbrido, nesse sentido, nem totalmente natural, nem totalmente humano, mas ao mesmo tempo natural e humano. Natureza humanizada, humanidade naturalizada: a paisagem é uma realidade ontológica de um gênero próprio, dotado de um espaço e de um tempo que lhe são próprios.

Mais uma vez, Besse nos adverte sobre as camadas complexas e complementares que constituem os limites entre natureza, paisagem e a atuação humana. Devemos atentar às possibilidades de interações e construções que a natureza oferece ao humano: transformando a natureza é que o homem atingirá a criação das paisagens. Nesse misto híbrido de constituições e elementos, natureza, paisagem e cultura possuem tempo e espaço próprios, formando um amálgama entre “natureza humanizada”, a qual recebeu interferência humana, e “humanidade naturalizada”, a qual recebeu interferência da natureza. A natureza atravessa o homem e sua percepção, compondo uma teia de relações entre as ações humanas e suas interações com o meio natural. Besse (2014, p. 37) considera que a paisagem “também é um mundo vivido, fabricado e habitado por sociedades humanas em constante mudança”.

Os poemas que constituem *O livro dos jardins* apontam para essa vasta teia de interconexões entre o humano e o vegetal. Criam diálogo também com as indagações de Evando Nascimento (2021, p. 15), em *O pensamento vegetal, a literatura e as plantas*, buscando refletir sobre o que é o pensamento vegetal:

uma planta pensa? Se a resposta for afirmativa, o que e como pensa? É algo semelhante ao pensamento humano ou completamente distinto? [...] Nenhum estudioso pode dar conta sozinho de tal problemática, a partir do que tem sido chamado de a “virada vegetal” no século XXI. [...] trata-se mais do que nunca questionar os limites do que Jacques Derrida (2006) chamou de os “próprios do homem”, pondo em causa os conceitos tradicionais de humanismo, de humanidade e de Homem. Isso nos conduz à necessidade de repensarmos nosso modo de interação com esses viventes, bem como com os animais e as coisas ou matérias do reino dito mineral. Ou seja, há de se inventar novas formas de relação com o mundo, para além da tentativa violentamente colonizadora do humano em relação a outras espécies do vivo e do não vivo. [...] De forma intelectual, mas sobretudo de forma sensitiva, eu quis que as árvores, o jardim, o mato, as plantações, o bosque, a floresta, etc. atravessassem meu corpo reflexivo das mais variadas formas.

Evando Nascimento endossa o caminho trilhado pelo trabalho poético de AMM, visto que ambos consideram de suma importância as estreitas relações entre os viventes, especialmente os vegetais e suas relações essenciais com o homem. A subjetividade das plantas, dos jardins, enfim, da natureza, funde-se com as subjetividades humanas presentes nos poemas. Instauram um entrelaçamento de sentidos e dependências, propondo novas camadas de sentido que ampliam os conceitos tradicionais de humanismo, humanidade e do próprio homem, pois, como afirma Nascimento (2021, p. 20, grifo do autor):

Só se pode falar do humano hoje dentro da rede complexa que permitiu sua nomeação em línguas em princípio ocidentais e a partir de uma história que remete às origens da espécie: a chamada hominização. O humanismo tradicional, que sofreu inúmeros abalos epistemológicos e políticos ao longo do século XX, no rastro da genealogia nietzschiana, pode agora ser reavaliado em proveito de *outro humanismo*: aquele que permita pensar o mais impensado e mesmo o mais impensável até aqui, ou seja, nossas relações com outros viventes, em particular com a alteridade vegetal. [...] *O outro humanismo é necessariamente um humanismo do Outro e dos outros, das outras*. Isso significa trazer para o primeiro plano, a fim de questionar, o duplo processo de *desumanização* dos humanos por si próprios.

Desdobrar o pensamento de Nascimento por meio da análise dos poemas de AMM é operar esse humanismo do *outro*, nesse caso, o humanismo da alteridade vegetal e as perspectivas que se abrem para o viver em comunhão com o humanismo do homem. Nascimento (2021, p. 23) enfatiza ainda a *fitoliteratura* e a *fitoescrita*, escrita literária com e sobre plantas: “a escrita e a literatura diretamente inspiradas nos rastros clorofílicos que as próprias plantas deixam todos os dias na superfície da Terra”. Ana Martins Marques opera a *fitoescrita* em seus poemas de jardins, flores e paisagens vegetais, vivificando a vida em suas variadas formas de existir e conviver. Essa concepção entra em sintonia com o pensamento de Nascimento (2021, p. 26), que diz: “A precariedade e a vulnerabilidade das plantas não implicam necessariamente fraqueza, podendo se revelar uma potência outra, não hegemônica, mas a seu modo bastante eficaz”.

Os poemas de AMM atingem essa eficácia vegetal, por meio de suas subjetividades reflexivas em defesa de um pensamento vegetal que desconstrua as certezas cristalizadas dos homens. Além disso, Nascimento (2021, p. 29) confirma a presença das poetisas Ana Martins Marques e Adriana Lisboa como vozes contemporâneas na poesia brasileira responsáveis pela abertura ao pensamento vegetal:

Ressalto que no Brasil, desde o alto modernismo até a contemporaneidade, são sobretudo os poetas que mais têm redimensionado o lugar dos vegetais na literatura. Nomes como Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Cecília Meireles, João Cabral de Melo Neto e Guimarães Rosa, bem como uma série de poetas contemporâneos, como Leonardo Fróes, Ana Martins Marques, Edimilson Pereira de Almeida, Julia Hansen, Josely Vianna Baptista, Adriana Lisboa, entre outros, têm estremecido um diálogo vegetal bastante eloquente.

Fomos em busca dessa poética em AMM nos poemas de *O livro dos jardins*, procurando analisar na obra a linguagem da fitoescrita poética. Junto ao pensamento vegetal de Evando Nascimento, os poemas de AMM serão analisados também à luz do que Michel Collot formula em *O sujeito lírico fora de si* (2004) e *Poética e filosofia da paisagem* (2013), nos quais propõe uma visão inter-relacionada para paisagem e sujeito, valorizando a alteridade, o *Outro*, nesse encontro. Assim, a paisagem dos jardins de AMM é construída pela contaminação dos olhares do sujeito poético e da subjetividade vegetal, confrontando e transformando as percepções em pauta. Desse modo, há uma modificação mútua entre a paisagem e o sujeito, em que ambos imprimem sua sensibilidade ao recorte do mundo em que estão inseridos. Collot (2013, p. 226) afirma:

O lirismo exprime o copertencimento do corpo e da alma, do eu, do mundo e das palavras na emoção. [...] O mundo exterior não está aí, de modo nenhum ausente, mas ele é transformado pelo ponto de vista do sujeito lírico em um “complexo de sentidos”. [...] O simbolismo “não significa mais do que a apreensão do objeto pelo eu lírico, sua transformação em estado de alma, graças ao que, o objeto, por sua vez, torna-se simbólico do estado de alma”. [...] O lirismo pode ser uma forma de realismo, e a emoção, um modo de acesso ao conhecimento do mundo. [...] Ora, para exprimir e comunicar essa íntima estranheza, que procede do desregramento de todos os sentidos, o poeta deve mobilizar todos os recursos semânticos e significantes da língua: “inventar um verbo poético acessível” “a todos os sentidos”, ao mesmo tempo polissêmico e sinestésico.

A expressão do copertencimento na constituição do lirismo é trabalhada na medida em que é produzida no processo de conjugação entre a subjetividade e o mundo, por meio de palavras e emoções que criam a paisagem e fazem nascer o reconhecimento do outro. AMM opera com o que o autor chama de “verbo poético sensível” “a todos os sentidos”, na medida em que é por meio da palavra poética que opera com a polissemia das combinações linguísticas, sonoridades, rimas e ritmos, pausas e cortes, na busca por uma comunicação sinestésica sensível, reflexiva e criativa entre as subjetividades conjugadas, garantindo a isonomia dos viveres nas paisagens da Terra. Collot (2013, p. 18) considera

[...] a paisagem como um fenômeno, que não é nem uma pura representação, nem uma simples presença, mas o produto do encontro entre o mundo e um ponto de vista. [...] Tal como se manifesta na experiência da paisagem, nossa relação sensível com o mundo não é a de um sujeito posto em frente a um objeto, mas a de um encontro e de uma interação permanente entre o dentro e o fora. [...] A paisagem não é apenas vista, mas percebida por outros sentidos, cuja intervenção não faz senão confirmar e enriquecer a dimensão subjetiva desse espaço, sentido de múltiplas maneiras e, por conseguinte, também experimentado. [...] a voz lírica dá a ver o invisível da paisagem, graças à musicalidade do poema que dela exprime a ressonância afetiva, e à metáfora, que abre para além do visível o campo desta segunda visão que é a imaginação.

A produção estética de Ana Martins Marques permite que aproximemos sua criação poética da formulação de Collot, em que os sentidos do eu lírico abrem janelas de conhecimento do mundo vegetal, por meio de uma linguagem inventiva. Os objetos, paisagens, flores, jardins e evocações selecionados pelo eu lírico de AMM expressam o pensamento vegetal e a relação sujeito-mundo, mostrando ao humano novas percepções por meio da fitoescrita, ou seja, da escrita literária com e sobre as plantas, como enfatiza Nascimento. As formulações de Collot e Nascimento podem ser apreendidas nos poemas de *O livro dos jardins*, expoente da *fitopoesia* na poesia brasileira contemporânea, por meio da escrita poética do pensamento vegetal.

Contextualizando e redimensionando a acepção do termo pensamento vegetal, Nascimento (2021, p. 31) afirma:

No século XXI, a literatura encontra cada vez mais seu verdadeiro lugar “fora de si”: onde aparentemente ela não está, é onde mais se busca, sem jamais encontrar a “si mesma”, como uma essência platônica. E por não se encontrar jamais é que ela avança, como uma das mais potentes escritas, apta a abrir sempre novos caminhos, expandindo-se para todos os lados, acolhendo novas temáticas e formas, como também sendo acolhida por leituras e leitores ávidos de saber renovado, de experiências por assim dizer inéditas. Por amor ao desconhecido. E poucas coisas são tão desconhecidas para os humanos quanto a vida das plantas, essa alteridade sempre rebaixada a sua mera função utilitária. [...] O que nomeio como pensamento vegetal não tem definição simples e definitiva, mas compreende ao menos três significações básicas. Primeiro, o pensamento vegetal seria [...] o que pensam as plantas. Um segundo sentido para pensamento vegetal seria o que nós pensamento a respeito das plantas. [...] uma terceira definição para o pensamento vegetal: a visão das plantas [...] visão esta não mais fundada no Antropocentrismo nem no assim chamado zoocentrismo, o centrimento biológico na vida animal. Em todas essas concepções do pensamento vegetal na atualidade, as plantas ganham plena autonomia existencial, sendo consideradas sua sensibilidade e inteligência.

A poesia de Ana Martins Marques trabalha simultaneamente com o pensamento vegetal em suas três acepções, necessariamente integrando a

sensibilidade e a inteligência humana às esferas sensíveis e intelectivas das plantas, pensando sobre e com as plantas, em uma coabitação entre espécies. Os poemas nos fazem sentir e refletir sobre os limites da nossa humanidade e a constituição da nossa “natureza” humana, assim como sobre a importância vital da alteridade na recriação de novos caminhos para a existência na Terra.

A paisagem desenhada em cada poema, em cada jardim, revela uma lição em construção apontada por Besse (2014, p. 45):

Assim, vamos aprendendo, progressivamente, que a paisagem não é apenas uma representação mental ou uma obra da cultura. Possui uma realidade que pode ser objeto das investigações da ciência. Mais imediatamente ainda, essa realidade paisagística apresenta-se ao ser humano num encontro concreto, diversamente modulado nos seus conteúdos e formas. Ou seja, a paisagem é o atestado da existência de um “fora”, de um “outro”. Mas como referir-se a essa realidade, a essa exterioridade da paisagem? Duas vias são possíveis: a ciência [...] e outra coisa, que vamos chamar aqui de experiência. A ciência não é a única maneira de se referir à paisagem, nem mesmo talvez a primeira: a paisagem é primeiramente sensível, uma abertura às qualidades sensíveis do mundo.

A experiência apontada por Besse diz sobre o homem estar no mundo, em um determinado meio ambiente e ser atravessado por essas relações. A subjetividade lírica de AMM é atravessada pelo pensamento vegetal, marcando uma produção ecocrítica que vive o pensamento ecológico por meio de paisagens poéticas sensíveis. Não esqueçamos o quanto é urgente essa aproximação com novas possibilidades de convivências e descobertas. Lembremos de Chul Han (2021, p. 33):

Quando nos ocupamos mais detidamente com a história da Terra, sentimos uma profunda veneração pela Terra, que, hoje, infelizmente, está entregue a uma total exploração. Ela é verdadeiramente arruinada. Deveríamos aprender novamente o espanto com a Terra, com a sua beleza e estranheza, com a sua unicidade. No jardim, vivencio [isso]: a Terra é magia, enigma e mistério. Se se a trata como recurso que deve ser explorado, já se destruiu assim.

Sintonizados com a sensibilidade do filósofo, adentremos ao universo dos jardins de AMM.

2.2 Paisagens líricas: os jardins poéticos e a fitoescrita

Regar as flores é demorar-se entre as flores (Byung-Chul Han, 2021, p. 84).

Tendo em vista a mobilização de autores neste capítulo e suas formulações acerca da vida das plantas, das vozes vegetais, da botânica, do pensamento vegetal, da poesia, da literatura, da fitoescrita, da paisagem e do tempo do divagar, adentremos nos poemas de *O livro dos jardins*, de Ana Martins Marques. Dividimos a análise dos 21 poemas que formam as duas seções do livro em blocos. A seção I foi dividida em 4 blocos: “Caminhos da fitoescrita”; “Jardins”; “Flores”; “Jardineiro”. Para a seção II, apresentamos um único bloco: “Jardins e os olhares femininos”, buscando similitudes e diferenças entre os poemas que compõem a obra *O livro dos jardins*.

O primeiro bloco da seção I, nomeado na tese como “caminhos da fitoescrita”, é composto por três poemas: “Também a mesa de ripa”; “Desconheço o nome” e “Este ano não sorriu”. Analisamos, a seguir, os dois poemas mencionados da seção, pois esse último já foi apresentado no capítulo anterior da tese, item 1.2.

O primeiro bloco que abre a seção I é composta pelos dois primeiros poemas do livro, que não possuem títulos, e seus desenvolvimentos apontam para caminhos e paisagens de fitoescrita. Uma fitopoesia, bem esclarece Nascimento (2021, p. 294), quando diz: “na verdade, quem escreve os versos são os próprios vegetais, por meio de suas irmãs e de seus irmãos poetas”. Começemos com o primeiro poema de Marques (2019, p. 9):

Também a mesa de ripa
as duas cadeiras descascadas
o velho banco de madeira
o regador
esquecido num canto
– todo o teu mobiliário
de jardim –
parecem ter nascido
aqui
e esperar apenas a primavera
para florir

Ao começar com o advérbio “também”, o poema dá indícios de uma cena que segue a sequência de algo que veio *a priori* e que foi omitido no texto, provavelmente uma conversa entre o eu lírico com o objeto jardim, léxico recuperado no sétimo verso. Os objetos concretos que constroem as imagens do poema (“mesa”, “cadeiras”, “banco”, “regador”, mobiliários do jardim) são acompanhados por atributos com carga orgânica e semântica indicativa ou de decadência (de ripa, descascadas, velho) ou esquecida em um canto (regador). Contraditoriamente, todavia, parecem aguardar a chegada da primavera para voltarem a florir, ou seja, viver sua plenitude, vigor e beleza.

A locução adverbial “aqui” enfatiza a presença de um local, jardim, e um tempo de espera, inerente às estações do ano, em que, invariavelmente, a “primavera” volta a “florir”. O sujeito poético descreve metonimicamente as partes que constituem esse jardim, e o jardim evidencia sua subjetividade vegetal contemplativa e resiliente ao homem à espera de um novo ciclo. Ele só tem sentido quando recuperado pela referência à paisagem do jardim e do eu poético que se presentifica na cena. “– todo o teu mobiliário / de jardim –” condensa os objetos e o seu estado na composição da paisagem desenhada pelo eu poético, marca seu tempo de espera e de resiliência percebida pelo eu poético.

A perspectiva do poema vai ao encontro do pensamento vegetal e da filosofia da natureza, mais especificamente na obra *Louvor à Terra, uma viagem ao jardim*, de Byung-Chul Han. O autor faz uma ode à natureza, às suas formas e vitalidade, ao discorrer sobre sua experiência pessoal no cultivo de seu jardim. No prefácio, Chul Han (2018, p. 9) afirma: “Certo dia percebi uma profunda nostalgia, sim, uma acentuada necessidade de estar próximo à Terra. Assim, tomei a decisão de jardinar todos os dias”. A demanda sentida por Chul Han de estar próximo à Terra, à vida, acentuada pelo sentimento de abatimento do autor, fez com que a aproximação com seu jardim fosse um caminho para a restauração de um sentimento de comunhão. Como indicado na Introdução, o pensamento ecológico que acompanha a filosofia da natureza presente na tese promove o encontro das subjetividades humanas e vegetais, representadas no poema de AMM pelo diálogo entre o eu poético e o jardim. Na introdução desta tese, Krenak já antecipa que não estamos sozinhos no planeta Terra, pois nossas ações afetam a todos. Assim, a espera da primavera florir no poema de AMM coincide com a adoração de Chul Han por seu jardim, em que ambos buscam prolongar o tempo da presença da subjetividade vegetal. A comunhão entre

a natureza, o sujeito poético e o filósofo se constrói pelo jardim e pelo jardinar no poema de AMM.

O segundo poema desse bloco (Marques, 2019, p. 10) apresenta uma nova possibilidade de relação entre o eu poético e a subjetividade das plantas:

Desconheço o nome
das plantas

Mas também desconheço o nome
de boa parte de meus vizinhos

Ao contrário das pessoas
as plantas não ligam

Não me dirijo a elas pelo nome
mas também na verdade
não me dirijo a elas

Elas nada pedem e nunca reclamam
às vezes perdem muitas folhas ou apenas,
e em silêncio, morrem

Estão sempre mudando
nunca
se mudam

Estamos
por enquanto
neste pé

O eu poético estabelece uma reflexão sobre as plantas, sugerindo confrontos e diferenças entre as subjetividades e sensibilidades humanas e vegetais. O conhecimento racional e programático criado pelo universo humano, sejam nomes científicos da botânica ou mesmo o nome próprio dos humanos, parece não ser

relevante na relação desenhada entre ambos. O nome próprio do indivíduo parece estar atrelado à legitimação de sua existência, ao passo que, para a planta, a nomeação não é necessária para a legitimação de sua existência. Além da relação entre os nomes conhecidos e desconhecidos explorados, o sujeito poético compara os modos de ser das plantas e dos seres humanos, enquanto as plantas “não ligam”, “nada pedem”, “nunca reclamam”, pois não existe o *apesar de* para as plantas, “muitas vezes, perdem muitas folhas, ou apenas, / e em silêncio, morrem”, ações inerentes à sua existência vegetal. Os gestos das pessoas são outros. As pessoas são o contrário das plantas. A relação que se estabelece do humano para com as plantas é a de colocá-las no anonimato; as plantas, entretanto, lhe são indiferentes, pois delas sequer os humanos compreendem o silêncio, é lhes inaudível o som da seiva que percorre o corpo da planta. Mais difícil ainda é aceitar a sua mudança, enxergando-a muito além do vegetar e do seu sentido pejorativo. A penúltima estrofe enfatiza a potência que reside na constituição vegetal das plantas que “Estão sempre mudando / nunca / se mudam”. Na ambiguidade do verbo “mudar”, estão presentes o questionamento e a afirmação nesses versos: o tempo e o espaço, visto que em cada estação mudam de folhagem, de roupa, mas não mudam de lugar. O verbo mudar, todavia, contém o substantivo “muda”, que sugere a possibilidade e a capacidade de mudança de lugar de uma planta/broto. Ainda assim, é no invisível da sua seiva que o mudar atua, expondo ao homem sua sensibilidade e metamorfose. Coccia (2018, p. 70, grifo do autor) enfatiza esse pensamento quando diz:

A ciência e a filosofia se dedicaram a classificar e definir a essência das coisas e do vivente, suas formas e sua atividade, mas permanecem cegas quanto à sua *mundanidade*, isto é, sua natureza, que consiste na capacidade de entrar em toda outra coisa e de serem atravessados por ela.

O eu poético desse poema, ao compreender o ser e seu processo, pode ser atravessado pela subjetividade vegetal, pois sabe-se consciente da não comunicação do homem com o vegetal. A última estrofe do poema ressoa a relação enigmática que se estabelece entre as subjetividades do eu poético e das plantas: “Estamos / por enquanto / neste pé”. O poema trata da incomunicabilidade entre o humano e a planta, é nesse pé que se encontram, “por enquanto”. O poema suscita pensarmos a relação entre natureza e ser humano. O último verso refere-se não apenas ao relacionamento que o eu poético estabelece com o meio ambiente como também à palavra “pé”, que,

nesse contexto, tem duplo sentido: não só a relação comunicacional entre ambos, mas também, para situar uma planta, ela é antes de tudo “pé” de alguma coisa, como, por exemplo, fruta ou flor. Observa-se, contudo, na preponderância do humano, a indiferença diante da sensibilidade e singularidade do vegetal.

Sabemos que o homem e a tecnologia avançam vertiginosamente na busca pelo prolongamento da vida humana, valendo-se de ferramentas científicas e tecnológicas para tal e, muitas vezes, sacrificando a natureza e a vida humana em nome desses avanços, de poder e controle. Krenak (2020, p. 62) afirma que

a ciência avançou tanto que as pessoas acham que não precisam mais morrer. A ciência, a medicina, criaram uma extensão da vida com mil aparelhos, mas deixando de fora a escolha das pessoas de viver dentro do ciclo da vida e da morte que a natureza proporciona.

Diante de cenário tão invasivo, não devemos esquecer as questões éticas que permeiam os dilemas da medicina e que se intensificaram ao longo dos anos desde a clonagem da ovelha Dolly, em 1996, passando pelas pesquisas do genoma humano e das células-tronco já no século XXI, da medicina regenerativa e das fertilizações assistidas.

Mayana Zatz¹⁰ afirmou, em palestra ao programa *Fronteiras do Pensamento*, da edição de 2022, que esses avanços na medicina são muito relevantes, porém trazem muitos dilemas éticos para o futuro da medicina, como, por exemplo, quais serão os limites das edições de genes humanos; como garantir a privacidade dos genomas humanos; quem terá acesso às escolhas de embriões com mutações genéticas produzidas em laboratório. Questões científicas para o ser humano refletir, se implicar e pensar em uma busca mais equilibrada entre ciência, tecnologia, consumo, controle, vida humana e meio ambiente.

O segundo bloco de poemas da seção I, nomeado nesta tese como “Jardins”, compreende três poemas: “Jardim francês”, “Jardim inglês” e “Jardim japonês”. A criação de um jardim natural implica, muitas vezes, o agrupamento adequado de plantas, cores, luzes, texturas, estruturas e beleza natural. Vejamos como a subjetividade vegetal de tais jardins releva seus estilos, proporções, perspectivas, materiais e efeitos. Começemos com o “Jardim francês” (Marques, 2019, p. 11):

¹⁰ Professora da Universidade de São Paulo e especialista em genética.

Esculpir-me
 como a uma
 cerca viva
 erigir-me
 severa e simétrica
 construir-me em volta
 de um palácio (vazio)
 ou apenas costurar-me
 em torno
 do touro

A voz poética, marcada pelos verbos “esculpir”, “erigir”, “construir”, costurar, acompanhados pelo pronome “me”, exhibe a subjetividade vegetal do jardim, em especial o francês. A metalinguagem opera a construção do poema; o jardim fazendo-se. Os verbos escolhidos operam a temática da criação: esculpir o jardim como arte de lavrar superfícies, erigir, erguê-lo a prumo, construir, dar-lhe existência. O jardim-poema, paisagem, vai se compondo também com os últimos três versos “ou apenas costurar-me / em torno / do touro”, trazendo para os verbos e versos anteriores as similitudes estéticas de um jardim, uma tourada, um jardim, um touro, a voz poética do jardim e a voz poética de um toureiro. Assim, o fazer estético do jardim é comparado ao trabalho arriscado e preciso do toureiro. A lembrar poemas cabralinos como “Alguns toureiros” e “Lembrando Manolete” para reconhecer a plasticidade do jardim e o tourear, Barbosa (2018, p. 483) nos ensina:

a tauromaquia se insere no quadro de fazeres artísticos dos quais Cabral se apropria para investigar, entender e explicar o próprio fazer poético, apropriação que se caracteriza por uma depuração desses fazeres, sua transformação ou redução aos horizontes rigorosos da poética do autor, mas que também leva ao tensionamento desses horizontes, pela resistência dos fazeres à depuração que essa apropriação impõe, concretizando assim a força dialética de uma poesia que, como a tauromaquia, também se constitui como embate.

As afinidades estéticas entre a construção do jardim e a tauromaquia cabralina fazem parte do poema de AMM, e ambos os poetas operam suas construções com esses elementos enquanto mobilidades críticas.

Campo de suma importância para o conjunto da obra, a ambientação do *jardim* pede reflexão, a qual encontramos morada na dissertação de mestrado de Clarissa Xavier Pereira (2020, p. 43), da UFMG¹¹:

Propor, no poema, a imagem do jardim enquanto espaço onde a divisão e a totalidade dos elementos expressos se situam mutuamente reafirma a condição ambígua que esse ambiente opera. O jardim das moradias é simultaneamente interior e exterior, uma vez que existe para criar a experiência de estar fora de uma casa, mas ainda assim dentro do domínio doméstico. Ele é também a área limítrofe entre a casa e a rua, resguardando o privado na fronteira com o público. Há, ademais, uma demanda indubitavelmente estética que acompanha a criação dos jardins, uma vez que se transformam em objetos de contemplação, paisagens cuja manutenção se dá primordialmente para que se possa vê-las, sem que haja qualquer função pragmática referente ao habitar necessariamente estabelecida ali. Os elementos naturais necessários ao jardim existem para criar, num ambiente afastado da natureza, um simulacro dela, refazendo com os instrumentos da criação humana uma cobertura vegetal em um espaço onde a cobertura vegetal original já existiu e foi subtraída também pelos mesmos instrumentos da criação humana.

Pereira ressalta o espaço de criação do ambiente de um jardim, em que a divisão e a totalidade de seus elementos constitutivos operam o ponto de vista de quem observa, pois há o ângulo interno e externo, a partir da perspectiva do observador. Caso seja o olhar humano, a percepção guiará os sentidos por um caminho, caso seja a subjetividade vegetal, teremos uma nova morada para essa percepção de espaço.

Em “Jardim francês” tem-se sugerida a atmosfera de uma paisagem que lembra os jardins franceses em suas formas geométricas e simetria perfeita. O mais conhecido Jardim do Palácio de Versalhes, espaço construído por ordem de Luís XIV, entre os anos de 1660 e 1680, projetado pelo paisagista André Le Nôtre, o maior jardim da França, é considerado uma obra de arte por sua beleza exuberante e por seu *design* francês do século XVII, feito por padrões simétricos que seguem rigor na composição de seus elementos. No livro *Château de Versailles*, guia oficial de visita ao Palácio e seus jardins, os organizadores do volume, Béatrix Saule e Mathieu da Vinha (2022, p. 85), respectivamente a diretora do Museu Nacional dos Palácios de Versalhes e Trianon e o diretor científico do centro de investigação do Palácio de Versalhes, afirmam:

¹¹ Sob o título *Da mesa ao mundo: o espaço na poesia de Ana Martins Marques e Sophia de Mello Breyner Andresen*, sob orientação da professora Silvana Maria Pessôa de Oliveira.

É nos jardins que Luís XIV dá livre curso à sua imaginação. O rei, que se entreteve a controlar a natureza, domá-la à custa de arte e tesouros, nivelamentos, movimentos de terra e importantes obras hidráulicas, conseguiu transformar pântanos que eram considerados insalubres. [...] o parque inspira-se no mito apolíneo, com seus grupos de esculturas. O jardineiro organizou o traçado a partir da longa perspectiva do eixo central leste-oeste, que representa o curso diurno do sol, e do eixo horizontal sul-norte. Le Nôtre procura constantemente a transparência, os efeitos de água e de surpresa, que se mesclam nos vários espaços ajardinados e maciços arborizados.

Como visto, o poema “Jardim francês” opera com verbos que podem ser associados ao campo da criação artística, comparados, inclusive, à formação de esculturas ou arquiteturas, ambas em diálogo com a paisagem que se desenha no poema. A confrontação das subjetividades humanas e vegetais se prolonga no poema, e os atributos associados à criação continuam: a “cerca viva” pode crescer à própria vontade da subjetividade vegetal, ainda que a subjetividade humana tente controlá-la: “erigir-me / severa e simétrica”, ou seja, a subjetividade vegetal levanta-se e apresenta-se de forma calculada, assertiva e imponente, e que pode servir de proteção, mas também se faz símbolo de uma estética. É a própria vegetação esculpindo-se dessa forma, ecoando o rigor da estética cultural francesa, busca no desenho dessa paisagem sua própria força e identidade vegetal.

O jardim é a própria criação, “severa” e “simétrica”, que envolve a cena do palácio, cercado por um tom de isolamento, solidão e esvaziamento que se acentua: “construir-me em volta / de um palácio (vazio)”. O adjetivo “vazio” entre parênteses deve ser considerado fundamental para o entendimento da crítica posta no poema mediante a força da subjetividade vegetal, sua vitalidade, energia. Junta-se a isso a capacidade indomável com que a natureza pode se revelar. Como a figura do touro, que deve ser domada pelo toureiro, o eu poético deve domar as palavras na arquitetura da construção que se desenha nos versos, a subjetividade vegetal se levanta e exprime sua forma e força. Assim, a subjetividade humana permanece ainda mais isolada em sua condição, isto é, um palácio, construção arquitetônica feita pela mão humana, construído por cimentos, inóspito e, muitas vezes, um local austero, sem movimento, em que todas as ações são controladas e monitoradas. Ainda há de se notar que o verbo “costurar-me” está deslocado da simetria proposta nos versos anteriores, como se esse pronome oblíquo “me”, representando a subjetividade vegetal, tentasse sair da linha do rigor simétrico imposto pela arquitetura do jardim francês, uma construção cultural e histórica, como vimos pelo desejo de Luís XIV. O

verbo “costurar-me” funciona como o fazer/coser da subjetividade vegetal, a brecha que a natureza encontra na quebra da simetria, a qual foi moldada pela mão humana. Conforme nos ensina Barbosa (2018, p. 500): “Quando se compreende que o eu que se busca, como a poesia que se busca, se constitui no jogo com o horizonte que se evita”. Assim, o “Jardim francês” se constitui na busca por uma poesia em que o vegetal possui as qualidades do touro, e o eu poético, a do toureiro, em um jogo entre linguagem e subjetividades.

O poema em seus versos finais emprega o verbo reflexivo “costurar-me”, ecoando a força da subjetividade vegetal que não está mais “em volta / de um palácio”, mas “em torno / do touro”, ou seja, fundida com seu instinto natural, que, por sua vez, desestabiliza a construção lógica de um jardim arquitetado de forma simétrica, pois, assim como em uma tourada há uma dança de simetria, rigor dos movimentos, a própria vegetação no poema desenha-se e sugere também tais movimentos. O embate entre domar e ser domado é posto no corpo do poema pelo controle da construção e concretiza as duas maneiras distintas de se pensar: a humana, pela vida do controle e da rigidez, e a vegetal, pela vida da animalidade, do instinto e da liberdade. Essa visão de mundo que extraímos do poema de AMM se aproxima do pensamento ecológico que acreditamos vital para a contemporaneidade, ou seja, é no embate, no confronto de olhares, que crescemos e aprendemos com a alteridade, nesse caso, com o pensamento vegetal. Assim, para o poema, ser um jardim é ser livre, crítico, sensível e inventivo.

A inserção do verbo “costurar-me” e da figura do touro, presente no último verso do poema de AMM, torna inevitável trazermos à cena um fragmento do poema *Alguns toureiros*, de João Cabral de Melo Neto (2003, p. 157-158):

Mas eu vi Manuel Rodríguez,
Manolete, o mais deserto,
o toureiro mais agudo,
mais mineral e desperto,

o de nervos de madeira,
de punhos secos de fibra
o da figura de lenha
lenha seca de caatinga,

o que melhor calculava
o fluido aceiro da vida,

o que com mais precisão
roçava a morte em sua fímbria,

o que à tragédia deu número,
à vertigem, geometria
decimais à emoção
e ao susto, peso e medida.

O eu poético matemático cabralino, após a menção a alguns toureiros que observou na Espanha, depara-se com um em especial: Manuel Rodríguez, o Manolete. Os atributos destinados a Manolete, “agudo”, “mineral”, “desperto”, são significativos na medida em que podem ser atribuídos também à subjetividade vegetal que ergue o poema “Jardim francês”, na medida em que ambos operam com atuação afiada, atenta e sólida. Os nervos e punhos secos de Manolete podem ser comparados ao traçado severo e simétrico da cerca viva que se ergue no jardim francês. O cálculo e a precisão do toureiro de Cabral assemelham-se à construção poética vegetal de AMM, sendo ambos poetas de uma escrita cortante, geometricamente calculada para que o toureiro acerte seu alvo e para que a cerca viva cresça, seguindo seu peso e medida.

No poema “Jardim inglês” (Marques, 2019, p. 12), lê-se:

Aprendi que tudo o que vive
tudo o que cresce
vive e cresce
contra o cálculo

desde então
alamedas amplas me dividem
não exatamente
ao meio

As subjetividades humana e vegetal se fundem na abertura do poema, compartilhando o aprendizado promovido pela paisagem do “Jardim inglês”. Esse tipo de jardim é conhecido por quebrar paradigmas em relação aos padrões rígidos e simétricos, valoriza a paisagem natural, com formas, curvas, arredondadas e caminhos flexíveis. O poema de AMM, em analogia com os princípios de construção

desse jardim, organiza-se “contra o cálculo”. O sujeito poético também segue esse traçado livre, imitando inventivamente as plantas do jardim: “tudo o que vive / tudo o que cresce / vive e cresce / contra o cálculo”. Segue, a voz poética, a naturalidade dessa composição, cujas alamedas são amplas e onde as formas geométricas e retas não têm lugar. É nessa assimetria que jardim e eu lírico se assemelham por meio de “alamedas amplas me dividem / não exatamente / ao meio”. Uma paisagem assimétrica, em que botânica e existência humana escapam da calculadora sistemática do homem e abrem o poema e a vida para outras possibilidades do existir e para outras estéticas.

A subjetividade vegetal compartilha seu aprendizado de liberdade de crescimento sem cálculo, medido por outras noções que não a do cálculo cartesiano. A disposição dos versos no poema materializa a ausência de simetria na composição, e o eu poético apreende essa configuração estética. As famosas alamedas dos jardins ingleses dividem o eu poético, “não exatamente / ao meio”. Nesse sentido, a forma geográfico-estética do jardim se une à ideia de quebra de regras e instaura uma nova realidade, em que o ser compõe um cenário natural com quase nenhuma intervenção humana. Há, aqui, um amálgama entre subjetividades lírica e vegetal.

A sensação de liberdade sugerida pelo poema e pela construção do jardim indica que, por mais que o homem tente domar a natureza e controlar a vida, haverá sempre um escape no meio do caminho ou “alamedas amplas” que dividem a vida, “não exatamente / ao meio”.

A paisagem que se delineia a seguir é a do “Jardim japonês” (Marques, 2019, p. 13):

Arqueio-me como uma ponte de madeira
sobre um lago aceso por carpas vermelhas
sou dura e seca e quase sem enfeites
como um jardim de areia
(mas há pedras que florem
como flores)
silenciosa como um papel de arroz
em que ainda
nada
foi escrito

A presença contundente da subjetividade vegetal se faz concreta no uso do verbo “arqueio-me” do 1º verso. A voz poética vegetal – jardim japonês – se compara a uma ponte de madeira, a um jardim de areia, a um papel de arroz, matéria-prima dessa paisagem, que se ambigua com o sujeito poético presentificado no pronome pessoal oblíquo “me”.

As subjetividades vegetal e lírica presentes no poema são constituídas pelos elementos: ponte, lago, carpas vermelhas, jardim de areia, pedras, flores, papel de arroz, que compõem o cenário do jardim japonês. A paisagem é tecida pelo nexos comparativo “como”. Os três nexos aproximam elementos díspares: ponte de madeira, jardim de areia, papel de arroz, com o próprio “jardim japonês” poema e com o sujeito poético, estabelecendo uma relação de semelhança entre os elementos, os quais, por sua vez, são considerados simbólicos da cultura japonesa. Enquanto o lago significa os ciclos da vida, as carpas significam prosperidade e persistência, e a areia, resistência. Mas é a ponte o elemento especial que simboliza as fases da vida, além de ser ícone da tradição japonesa e criar harmonia com a natureza que a circunda. Esses elementos em composição abrem-se para uma dimensão contemplativa, buscando transmitir tranquilidade e harmonia. Todos são entretecidos na configuração da estética do jardim japonês, pensado nessa cultura para induzir à concentração, à meditação e ao revigorar do ser.

A imagem sugerida pelo verbo “arquear” performatiza o “Jardim japonês” e o eu lírico, assim como os atributos ao ser – sou – “dura e seca e quase sem enfeites”, acrescida de – sou – “silenciosa”. No meio do poema, os versos entre parênteses “(mas há pedras que florem / como flores)” são reveladores da potência viva do instinto da natureza, pois, ao associar as adjetivações “seca”, “dura” e “sem enfeites” às pedras, a voz poética ressalta “(mas há pedras que florem / como flores)”, pedras se assemelham, têm a qualidade das flores. Uma estética que se marca pela possibilidade de significar, que não se fecha ao significado, abrindo-se mais ainda para o porvir, já que é “silenciosa como um papel de arroz / em que ainda / nada / foi escrito”. Há potência e possibilidades nessa escrita por vir, configuradas nas vozes ambíguas do eu poético e do “Jardim japonês”/poema.

Por fim, a ideia do tempo se instaura nos versos “em que ainda / nada / foi escrito”, ecoando o vazio presente e a espera de uma escrita que virá, com o tempo, a espera, o futuro, assim como uma escrita do olhar, da percepção, sempre aberta a novas experiências. Sobre essa relação manifesta, Collot (2023, p. 26) afirma:

Tal como se manifesta na experiência da paisagem, nossa relação sensível com o mundo não é a de um sujeito posto em frente a um objeto, mas a de um encontro e de uma interação permanente entre o dentro e o fora. [...] A paisagem não é apenas vista, mas percebida por outros sentidos, cuja intervenção não faz senão confirmar e enriquecer a dimensão subjetiva desse espaço, sentido de múltiplas maneiras e, por conseguinte, também experimentado. [...] Essa troca entre o interior e o exterior não diz respeito apenas à percepção individual, mas também à relação que as sociedades humanas mantêm com seu ambiente.

Também os “jardins” de AMM são construções marcadas pelas subjetividades do vegetal e do sujeito poético, visões que entretencem socialmente a cultura, seja ela francesa, inglesa ou japonesa, em diálogo com a sensibilidade que esses olhares singulares, presentes em cada poema, experimentam a partir da compreensão do ser vegetal e do ser humano, um modo de compartilhar o mundo.

A ideia de uma escrita vegetal que mostra que as plantas têm algo a dizer, compartilhada com um novo olhar humano, inventa uma literatura que pensa o outro, que diz do lugar natural desse outro. *O Guarani*, de José de Alencar, foi transcrito em ópera por Carlos Gomes e adaptado por Ailton Krenak (2023, p. 22), que enfatiza a figura do índio e sua paisagem natural, contrapondo com a visão romantizada de Alencar, que o via como um “sujeito abstraído de seu mundo”, atravessado por uma *invenção colonial de um insustentável mito* “homo brasilis”. A versão apresentada por Krenak, na revisitação da obra de Alencar, areja as representações dos povos originários, da nossa cultura, da língua e dos costumes no século XIX, refletindo sobre o fazer artístico e promovendo o clássico por outra perspectiva. Krenak (2023, p. 22, grifo do autor) afirma que o trabalho de criação desse projeto evidencia que a “*arte é trabalhar sobre a pedra*”, e a pedra em Krenak tem a potência de florir “como flores”, tal qual relacionado no verso de Marques “(mas há pedras que florem / como flores)”, do “Jardim japonês”.

Do terceiro bloco “Flores” fazem parte cinco poemas, que têm em comum falar da qualidade de flores. O primeiro poema, “Jardinzinho” (Marques, 2019, p. 14-15), apresenta de modo poético uma lista de flores, ou melhor, faz da página, do poema, um canteiro:

Dente-
de-leão
língua-
de-vaca

mão-
de-onça
saia-
branca
coração-
negro
pé-
de-gato
orelha-
de-rato
unha-
de-cavalo
brinco-
de-princesa
cu-
de-cachorro
boca-
de-lobo
cabeça-
de-boi
umbigo-
de-vênus
chapéu-
de-sol
cabelo-
de-anjo
olho-
de-dragão
comigo-
ninguém-
pode

Poesia e botânica se unem nesse poema de AMM, conduzindo-nos por uma linha vertiginosa de descobertas vegetais e nomes populares muito inusitados, e que nos leva a conhecer um pouco mais a ciência das plantas, seus nomes científicos, seus benefícios e perigos.

A estrutura do poema é marcada por uma simetria, na qual as palavras estão unidas por hifens, os quais funcionam como corte para o próximo verso. O hífen mobiliza a estrutura do texto e a musicalidade no poema. O primeiro termo dos nomes das plantas selecionadas, compostos por dois substantivos ligados pela preposição “de”, refere-se a partes do corpo humano, a saber: “dente”, “língua”, “mão”, “coração”, “pé”, “orelha”, “unha”, “cu”, “boca”, “cabeça”, “umbigo”, “cabelo”, “olho”, e ainda temos menção de “saia”, “brinco”, “chapéu”, que remetem a adornos do corpo, e “comigo”, pronome que se volta para o sujeito poético. O segundo substantivo refere-se ao mundo animal: “leão”, “vaca”, “onça”, “gato”, “rato”, “cavalo”, “cachorro”, “lobo”, “boi”, “dragão”; os nomes configuram também composição com as palavras “branca”, “negro”, “princesa”, “vênus”, “sol”, “anjo”, a redimensionar a interligação do humano com as cores, com outros seres e com o cosmos. Menção seja feita ainda ao último nome, nos três últimos versos “comigo- / ninguém- / pode”, que destoa dos demais, uma vez que o elemento de ligação não é uma preposição como nos outros, mas um pronome indefinido, que faz a ponte entre um pronome pessoal de primeira pessoa do singular e o verbo poder. A expressão “comigo- / ninguém- / pode” refere-se a um tipo de planta que, segundo o dito popular, afasta toda energia negativa. Os poderes místicos da planta são transferidos para o sujeito poético: com ele, quem pode? Construído em metonímias, o todo nos apresenta a metáfora do ser-comigo e/ou do “Jardinzinho”. “A subjetividade vegetal de “Jardinzinho” funde as partes constitutivas do corpo humano com os campos da botânica e da zoologia. As três áreas de conhecimento envolvidas no nome da planta sugerem na linguagem, no corpo da palavra, a interligação humano e natureza, a convivência entre os seres na Terra, a fusão do corpo-poema.

Diferentemente dos poemas anteriores, nos quais sobressai uma visão das paisagens dos jardins, em “Jardinzinho” o foco está nas plantas, flores e vegetação que constituem jardins, bosques, alamedas. “Jardinzinho” enumera as possibilidades que a natureza oferece na composição de um cenário de jardim, como uma câmera cinematográfica se aproximando da tessitura da natureza e suas formas em um plano fechado. O diminutivo do título contrasta com a longa sequência de plantas

apresentada como uma enciclopédia botânica poético-popular em relação afetiva com a paisagem. É como se a subjetividade vegetal assumisse a voz poética, apresentando sua diversidade de nomes e formas.

O poema se abre com “dente-de-leão”, nome científico conhecido por *Taraxacum officinale*, planta diversificada na sua simbologia, mitologia e história, possibilita uma série de associações quando utilizada na ornamentação de uma paisagem natural. O poema segue expondo nomes e ressaltando a simbologia de cada adição: “língua-de-vaca”, também conhecida cientificamente como *Talinum paniculatum*, é uma planta que pertence à família Asteraceae originária do Brasil, tendo sido disseminada por toda a América. Todas as partes do vegetal são utilizadas na medicina caseira, como cicatrizante, sedativa, calmante da pele, anti-herpética, entre outras características benéficas advindas da natureza ao ser humano; “mão-de-onça” é um outro nome popular de uma planta da flora brasileira, da família Amaranthaceae, que também possui propriedades medicinais; “saia-branca”, planta medicinal também conhecida como trombeta ou trombeteira, com nome científico de *Brugmansia suaveolens*, pode ser utilizada para tratamentos cardíacos, e dela também é possível produzir um chá alucinógeno, podendo ser considerada uma droga natural, reforçando sua potência de metamorfose; “coração-negro” é planta nativa da Mata Atlântica, regionalmente conhecida como “ipê-coração” ou “canela-do-brejo”. Além do seu valor comercial, que faz com que sua preservação seja almejada, “coração-negro” é largamente plantado em áreas degradadas para recuperação, como florestas desmatadas ou matas ciliares; “pé-de-gato” (*Antennaria dioica*), também chamado de *gnapha*, branco grama ou olho de cachorro, é uma pequena planta perene, muito rústica, que cresce em regiões de altitude a frio; “orelha-de-rato” (*Hieracium pilosella*) é uma erva rasteira que normalmente cresce como um tapete no rastreamento corredores; “unha-de-cavalo” é também conhecida como “tussilagem”, uma planta pequena e perene que habita os campos úmidos; “brinco-de-princesa” é uma flor, cujo nome científico é *Fuschia*, originária da América do Sul. Por ser uma planta ornamental, é usada em várias decorações, tendo em vista sua beleza exuberante e delicada. Além disso, também pode ser comestível e usada para finalizar diferentes tipos de pratos doces e salgados; “cu-de-cachorro”, planta que produz flores alaranjadas e um centro negro, como forma de um órgão sexual masculino; “boca-de-lobo”, designação da planta herbácea do gênero *Antirrhinum*, é uma planta ornamental, muitas vezes cultivada em jardins; “cabeça-de-boi” é uma planta também

conhecida por *Acanthospermum hispidum*, sabida por ser infestante de lavouras devido aos seus espinhos, o que desvaloriza a colheita comercial de alguns agricultores; “umbigo-de-vênus”, *Umbilicus rupestris*, planta que tem seu nome reconhecido pelo aspecto das folhas muito redondas e com uma pequena depressão no centro, à semelhança de um umbigo. Não sendo uma das plantas mais faladas ou recomendadas na Antiguidade, foi referenciada na Inglaterra, em 1653, por Nicholas Culpepper, no livro *The English Physician*, para tratar problemas de rins, inflamações e febres humanas; “chapéu-de-sol” refere-se à árvore da família Combretaceae, espécie *Terminalia catappa*, planta ornamental e de nozes comestíveis; “cabelo-de-anjo”, também conhecida como *Calliandra brevipes*, é uma espécie de arbusto grande de qualidade ornamental por sua folhagem e floração; “olho-de-dragão”, conhecida como *Longan*, de origem indiana e muito cultivada na China, seu fruto possui vários benefícios para a saúde, sendo bastante consumida em sopas, sobremesas e lanches na Ásia Oriental, em função de suas propriedades nutritivas; “comigo-ninguém-pode”, nome da espécie botânica *Dieffenbachia*, planta doméstica que, cultivada por suas folhas grandes e ovais, é salpicada de branco, creme, amarelo ou verde-limão e muito utilizada em rituais de simpatia no Brasil.

A subjetividade vegetal fecha o ciclo botânico do poema com uma expressão que é, ao mesmo tempo, nome de planta popular e espécie de chave de ouro circular, pois ecoa a ideia de corpo fechado, proteção, poder, beleza, força da natureza, não apenas para a planta “comigo-ninguém-pode” como também a todas as outras espécies citadas no poema, como se ninguém pudesse controlar o poder da natureza, ou seja, com a natureza “ninguém pode”. Afinal, quem pode com o eu poético e com as plantas? A herança e a potência natural se fazem presentes a cada novo corte, uma nova planta, uma nova receita popular, uma nova cura.

A quantidade de descobertas, pesquisas e curiosidades que o poema propõe contrapõe-se ao título “Jardinzinho”, espaço aparentemente pequeno e de pouca importância. As subjetvidades vegetais quebram com essa expectativa com uma aula de Botânica. Percebe-se que, ao privilegiar os nomes populares no corpo do poema, essas subjetvidades vegetais populares parecem ter mais a ensinar aos homens do que os nomes científicos presos em enciclopédias a que poucos têm acesso. O conhecimento medicinal e de cura das plantas fortalece a presença da natureza no poema como regenerativa, viva e empática à vida. Krenak (2022, p. 102) ensina sobre a potência da natureza ao dizer:

Essa liberdade que tive na infância de viver uma conexão com tudo aquilo que percebemos como natureza me deu o entendimento de que eu também sou parte dela. Então, o primeiro presente que ganhei com essa liberdade foi o de me confundir com a natureza em um sentido amplo, de me entender como uma extensão de tudo, e ter essa experiência do sujeito coletivo. Trata-se de sentir a vida nos outros seres, numa árvore, numa montanha, num peixe, num pássaro, e se implicar. A presença dos outros seres não apenas se soma à paisagem do lugar que habito, como modifica o mundo. Essa potência de se perceber pertencendo a um todo e podendo modificar o mundo poderia ser uma boa ideia de educação.

A natureza ensina diariamente ao homem seus limites, contornos e poderes de transformação e cura. “Jardinzinho” é símbolo dessa potência viva que são as plantas e suas capacidades regenerativas, ampliando as possibilidades de uma vida global mais generosa, nutritiva, saudável e plena ao homem.

Seguiremos com quatro poemas: “dente-de-leão”, “cactos”, “rosa” e “girassol”. Todavia, como proceder para atingir os ensinamentos das subjetividades vegetais? O poema “dente-de-leão” ensina (Marques, 2019, p. 16):

Aprender
com certas flores
para quem ser
é espalhar-se
e que num sopro
se soltam

O primeiro verso do poema é “Aprender”, verbo que designa adquirir conhecimento, processo contínuo da vida, que instaura uma relação de ensino e aprendizagem entre o eu poético e a natureza. “Aprender / com certas flores”, nesse caso, o “dente-de-leão” ensina ao humano a capacidade de “espalhar-se”, enquanto ser, não só no sentido de liberdade, mas que, “num sopro”, “se soltam”, sugerindo a ideia de reprodução. É inerente às flores o processo de reprodução, por isso a sugestão do sopro que solta as sementes para que continuem reproduzindo seu ciclo de vida. Como uma lente de laboratório, a planta e sua constituição se abrem, ensinando ao homem a liberdade de “ser”, configurada no poema nos verbos “espalhar” e “soltar”.

O pensamento sobre a ciência da botânica percorre outras produções artísticas, como a presença da planta “dente-de-leão” nos versos da poeta americana

Emily Dickinson (2021, p. 230, tradução nossa), em seu poema *The dandelion's pallid tube*:

O tubo pálido do dente-de-leão
Surpreende a grama,
E o inverno instantaneamente se torna
um infinito Infelizmente —

O tubo, eleva um sinal Botão,
E depois uma flor gritando,
A proclamação dos sóis,
Essa sepultura é o'er¹².

A banda inglesa The Rolling Stones também imortalizou o dente-de-leão em sua música *Dandelion* (Jagger; Richards, 1967, tradução nossa), trazendo a botânica para a canção:

Dente-de-leão não conte mentiras
Dente-de-leão vai fazer você sábio
Diga-me se ela ri ou chora
Soprar dente de leão¹³

Ana Martins Marques, Emily Dickinson e The Rolling Stones abordam a planta dente-de-leão em suas criações, consolidando a popularidade e a expressão que essa subjetividade vegetal pode assumir: força, esperança, fertilidade, riqueza, confiança, mudança, desprendimento, viagem. Os artistas selecionam a planta como força motriz de seus textos, reforçando os aspectos positivos que a flor simboliza. No poema de Dickinson, a forma da flor se desenha no poema, rasgando a paisagem da grama com

¹²

*The Dandelion's pallid tube
Astonishes the Grass,
And Winter instantly becomes
An infinite Alas —*

*The tube uplifts a signal Bud
And then a shouting Flower, —
The Proclamation of the Suns
That sepulture is o'er.*

¹³

*Dandelion don't tell no lies
Dandelion will make you wise
Tell me if she laughs or cries
Blow away, dandelion
One o'clock, two o'clock, three o'clock, four o'clock, five
Dandelions don't care about the time*

seu “tubo pálido” e seu “botão”, e a planta surge como “flor gritando”, comparada ao formato sol, pois é redonda, circular, gerando a imagem dos “sóis”. Já na canção composta por Mick Jagger e Keith Richards, vocalista e guitarrista da banda Rolling Stones, o dente-de-leão é caracterizado com a capacidade de trazer sabedoria, assim como também é trazida a marca física da flor – sua capacidade de desprender-se de sua base por meio de um sopro. A botânica, unida à expressão da subjetividade vegetal, sugere caminhos para a criação, regeneração e comunhão entre o meio ambiente e o humano, como afirma Nascimento (2021, p. 36): “as plantas insistem em coabitar conosco no planeta, tentando nos persuadir com sua retórica clorofílica – uma pura sensação reflexiva – acerca de nossas presunções”.

A retórica clorofílica mencionada por Nascimento diz respeito à voz dada por essas criações ao protagonista da subjetividade vegetal, muitas vezes marginalizada na história pelo viés humano que, nesse sentido, assume o papel de antagonista. Desconstruir a hierarquia das espécies é uma resposta crítica quando nos deparamos com criações que assumem a presença vivaz da subjetividade vegetal.

O poema a seguir intitula-se “cactos” (Marques, 2019, p. 17). Tem em comum com o poema anterior, “dente-de-leão”, o primeiro verso que se inicia com verbo, indiciando subjetividade do sujeito poético:

Lembram-me
 telefonemas tarde da noite
 sapatos cheios de areia
 mães de adultos tristes
 pessoas aferradas à vida
 por teimosia
 a palavra “coragem”
 a palavra “apesar”
 a palavra “corte”

Aqui o poema parece jogar luz à percepção lírica diante da constituição da planta cactos, título do poema. O eu poético cria cenas insólitas que se aproximam da morfologia física constituinte de cactos, popularmente conhecida como espinhosa e de difícil manejo. O sujeito poético relaciona o incômodo causado por seus espinhos danosos ao desconforto gerado por telefonemas noturnos, sapatos cheios de areia,

mães de adultos tristes, pessoas aferradas à vida. O verso “por teimosia”, no sentido de uma teima repetida, relaciona-se com os versos anteriores, cuja teimosia pode ser notada no plural dos substantivos referidos, voltando-se para suas qualidades e ações, assim como para os versos posteriores. A subjetividade vegetal é explorada dada sua adaptabilidade e seu resistir a condições adversas. Ademais, a simbologia do nordestino brasileiro pode significar força, esperança, coragem. Assim, o “cactos” do poema lembra ao sujeito poético a atmosfera que envolve a planta cactos: “coragem”, “apesar”, “corte”, ou melhor, cactos resistem com coragem, apesar de cortes. As aspas nos três versos são indicadoras de destaque a tais palavras ou por repetição em um discurso oral, ou por criarem um possível diálogo com os versos anteriores.

Como subjetividade vegetal exótica, o cacto desperta interesse e curiosidade, por isso outros escritores se debruçaram sobre esse objeto, como Clarice Lispector (2021, p. 32)¹⁴ em seu poema “flor de cactos”:

A flor de cactos é succulenta, às vezes
grande, cheirosa e de cor brilhante:
vermelha, amarela e branca.
É a vingança sumarenta que ela faz
para a planta desértica: é o esplendor
nascendo da esterilidade despótica.

Lembremos também dos poemas *O cacto*, de Manuel Bandeira (2022, p. 103), e *Outro cacto*, de Eduardo Sterzi (2007):

O cacto

Aquele cacto lembrava os gestos desesperados da estatuária:
Laocoonte constrangido pelas serpentes,
Ugolino e os filhos esfaimados.
Evocava também o seco nordeste, carnaubais, caatingas...
Era enorme, mesmo para esta terra de feracidades excepcionais.

¹⁴ Obra intitulada *De Natura Florum*, com ilustrações de Elena Odriozola e edição feita por Alejandro G. Schnetzer.

Um dia um tufão furibundo abateu-o pela raiz.
O cacto tombou atravessado na rua,
Quebrou os beirais do casario fronteiro,
Impediu o trânsito de bonde, automóveis, carroças,
Arrebentou os cabos elétricos e durante vinte e quatro horas
[privou a cidade de iluminação e energia:

– Era belo, áspero, intratável.

Outro cacto

Abstrai, se alcanças, o cacto de Bandeira,
imponente em sua queda de colosso.

Abstrai toda paisagem

e, sobretudo,

toda contaminação

humana.

Pondera o cacto

pequeno,

sem flor mas também sem deserto:

cacto de vaso,

de apartamento;

cacto sem metáfora.

Em sua matriz esquelética,

mas por isso ideal,

molda, a partir de agora,

teu viver –

Tu, forma vaga,

pretensão

de aspereza.

“Cactos” de AMM recupera os poemas de Clarice Lispector, Manuel Bandeira e Eduardo Sterzi, que também selecionam a planta cacto como protagonista de seus poemas. Clarice Lispector opera as contradições da planta desértica. Bandeira aproxima a imagem imponente do cacto à famosa escultura de Laocoonte, personagem épico da Guerra de Troia, imortalizado na escultura escavada em Roma e pertencente ao Vaticano. No poema, Bandeira conjuga a grandeza da planta ao clássico de Laocoonte, também popular no poema épico de Virgílio, Eneida, conjugando-o à paisagem popular do Nordeste com sua atmosfera seca e sua vegetação típica feita de cactos, carnaubais e caatingas, ampliando o horizonte dessa paisagem com a adição das reticências, que estimulam o leitor a imaginar a dimensão da paisagem nordestina brasileira.

Bandeira insere as características dignas de um guerreiro na figura do cacto: enorme e fértil. Os dois últimos versos dessa 1ª estrofe criam uma relação com o poema seguinte de Sterzi, na medida em que “Outro cacto” evoca também a paisagem do seco Nordeste. O ponto de virada do cacto no poema de Bandeira está presente no sexto verso, quando o cacto foi abatido na raiz por um tufão. A partir disso, a planta tombou, atravessada na paisagem da rua, rompendo com o cenário e impedindo o deslocamento dos veículos de transporte, assim como a iluminação e a energia da cidade. Bandeira coroa o esplendor e a força do cacto no último verso, quando insere o discurso livre na fala do eu poético, atribuindo ao cacto beleza, aspereza e insociabilidade. O cacto de Bandeira não se deixa abater com facilidade.

AMM retomou de Bandeira a operação poética, a morfologia da planta cactos, seu manejo árduo e suas eventuais adversidades e cortes. Eduardo Sterzi, por sua vez, cita nominalmente o cacto, enfatiza que sua queda é colossal e nomeia seu poema “outro cacto”, pois elabora a morfologia de um cacto domesticado, de apartamento, sem metáfora, criando oposição ao cacto selvagem. Para o fácil manejo da vida doméstica, o cacto de Sterzi possui raiz, ou seja, sua matriz esquálida, por isso ideal para o cultivo, forjando a aspereza e imponência de um cacto natural, espinhoso, de difícil manejo.

Clarice Lispector, Manuel Bandeira, Eduardo Sterzi e Ana Martins Marques criam poemas sobre a morfologia da planta cactos, seja na sua forma fértil, furiosa e indomável, seja na sua configuração moldada ao mínimo esforço possível. A natureza, em seu estado bruto, áspero e primitivo, é mais insólita e interessante, pois opera o

instinto, o acaso, a imprevisibilidade e ensina ao humano suas qualidades e possibilidades.

Na sequência do bloco de flores, o poema “rosa” (Marques, 2019, p. 18):

Flor que se fere
em seu próprio espinho
– rosa, rosa –
quem se fere no amor
fere-se sozinho

O eu lírico trabalha com um componente inerente à constituição da flor rosa e que endossa a sua beleza e suas possíveis analogias: o “espinho”, elemento que, nesse caso, a fere. As aliteraões, especialmente com a letra “R”, também reforçam o jogo de opostos entre “rosa” e “ferir”. O verso “– rosa, rosa –” divide o poema. Com os versos anteriores, indicia um ferir no próprio corpo vegetal: rosa e espinho; com os versos posteriores, opera a metáfora rosa-amor / amor-espinho “quem se fere [...] fere-se sozinho”. O elemento que conecta o poema entre essas duas partes é a flor “rosa”, que aparece como elemento de resistência, perigo, beleza às avessas. A subjetividade vegetal da rosa ensina ao humano seus atributos e jogos de sentido.

O último poema desta série é “girassol” (Marques, 2019, p. 19):

O sol rodeia o mundo e você
o acompanha

a você pouco importa
que seja ele – o mundo –
a dar a volta
ao sol
à vista aérea do sol contrapõe
seu olho amarelo
fincado à terra e que vê
como nós vemos:
nem mais
nem menos

mas está
 mais do que nós
 alerta

até que tomba
 sua cabeça pesada
 que conhece o fardo
 o peso da luz

A flor girassol, flor do sol, é, frequentemente, associada à imagem do sol. Nos dois primeiros versos, o poema cria um movimento circulatório, em que o sol contorna o mundo, e um interlocutor, “você”, que pode ser o girassol e o eu poético, acompanha o sol. As subjetividades vegetal e lírica estão interligadas nessa interlocução. Na segunda estrofe, a voz poética informa que a você, girassol, é indiferente que seja o mundo “a dar a volta / ao sol”. Na terceira estrofe, todavia, “à vista aérea do sol”, no céu, o “olho amarelo” do girassol, na terra, se contrapõe. A flor, girassol, “vê / como nós vemos:”, nós compreendemos: a relação estabelecida entre girassol, interlocutor/leitor, e sujeito poético, conexão que sugere a fusão do modo de ver do girassol e do humano. O sujeito poético aponta para uma diferença: a flor, nesse caso, está mais “alerta” do que nós: qualidade distintiva do girassol à vista do sol, e então: “até que tomba / sua cabeça pesada / que conhece o fardo / o peso da luz”. O girassol se volta para o sol, se diz popularmente, um caminhar de leste a oeste, o girassol gira-se para o sol, no leste, no começar do dia, e o acompanha até o oeste, à noite. A planta se reconhece nesse giro, movimentando-se com o sol: “à vista aérea do sol”, “sua cabeça pesada” sabe do “peso da luz”. Essa escrita vegetal do girassol mimetiza o movimento de céu e Terra, a voz poética une no movimento e no modo de ver: vegetal e humano.

Os poemas “Jardinzinho”, “dente-de-leão”, “cactos”, “rosa” e “girassol” podem ser lidos como uma série conjunta que opera lições e aprendizados ofertados ao outro pela subjetividade vegetal e humana como a fusão entre partes constitutivas das plantas e do humano e os valores curativos que compõem o “Jardinzinho”: a liberdade e a efemeridade da vida em *dente-de-leão*; a adversidade, o difícil manejo dos *cactos*; a beleza e os espinhos da *rosa*, que causam encantamentos e ferimentos; o

movimento do *girassol*. São aprendizados que a percepção humana pode conquistar com a subjetividade vegetal, respeitando e valorizando formas e habilidades de lidar com o estar-no-mundo. Nessa perspectiva, as flores oferecem a matriz da mutabilidade como potência. Assim, AMM opera com a síntese trazida por Nascimento (2021, p. 32): “ler é recortar, enxertar, replantar, semear, para que a colheita seja frutífera”. Acompanhemos a articulação das três principais concepções sobre o pensamento vegetal apontadas por Nascimento (2021, p. 34):

o que nomeio como pensamento vegetal não tem definição simples nem definitiva, mas compreende ao menos três significações básicas. Primeiro, o pensamento vegetal seria, como explicado no início, o que pensam as plantas. Decerto não se trata de pensamento com palavras. Um segundo sentido para pensamento vegetal seria o que nós pensamos a respeito das plantas: nas ciências, a filosofia ou mesmo no cotidiano, o que de fato concebemos acerca desses viventes tão próximos, mas em aparência tão distintos de nós humanos. [...] Acrescentaria uma terceira definição para o pensamento vegetal: a visão das plantas [...] visão esta não mais fundada no antropocentrismo nem assim chamado zoocentrismo, o centramento biológico da vida animal. Em todas essas concepções do pensamento vegetal na atualidade, as plantas ganham plena autonomia existencial, sendo consideradas em sua sensibilidade e inteligência. Mas é no encontro das três concepções que conseguimos tatear o pensamento e a autonomia da subjetividade vegetal, dotados de existência, inteligência e sensibilidade.

Os quatro poemas finais da parte I de *O livro dos jardins* podem ser lidos como um novo bloco intitulado “Jardineiro”. Fazem parte desse bloco os poemas: “Este ano não floriu”, já analisado no capítulo 1; “Passo o dia cortando”; “Você se aplica no cultivo”; e “Mais valia, você sabe, plantar um jardim”. Passemos ao segundo poema da série, tendo como título o primeiro verso “Passo o dia cortando” (Marques, 2019, p. 22-23):

Passo o dia cortando
os cabelos do jardim.
Enfio-me na terra até os cotovelos
Como se me plantasse
Com minhas próprias mãos.
É um trabalho pesado,
o cheiro escuro da terra
pesa nos pulmões.
Conheço o cansaço

que ronda o que é vivo.
 Até que de repente
 O sol atravessa meu corpo
 De cima a baixo
 como uma corrente elétrica
 e penso que se enfiasse os pés na terra
 e me recusasse a me mover
 aceitando o sol e a chuva
 a terra e as nuvens
 a noite e os pássaros
 isso seria uma espécie de felicidade
 desconhecida e completa.
 Mas logo me movo de novo
 e me afasto do jardim
 feliz com meu cansaço como se tivesse feito
 um trabalho justo e necessário.
 E no entanto as plantas continuam sem mim
 Vivem e morrem sem mim
 preparando minha campa futura.

A fusão entre o eu poético e a natureza é o mote do poema. Como um jardineiro, apresenta-se o sujeito poético: “Passo o dia cortando / os cabelos do jardim”. Tal qual um cabeleireiro, corta os cabelos do jardim. A metonímia “cabelos” aproxima a ação cortar os cabelos com os cortes que são feitos no jardim, sujeito e objeto inter-relacionados. O jardim é o espaço do cultivo, do cuidado e do crescimento. Byung-Chul Han (2018, p. 25, grifo do autor) conta sua experiência em atividade parecida:

Desde que trabalho no jardim, sinto o tempo de um jeito diferente. Ele passa de um modo fundamentalmente mais lento. Ele se expande. [...] Não tenho filhos. Com o jardim, porém, aprendi lentamente o que significa o cuidado, a preocupação com o outro. O jardim foi um lugar de amor. O tempo do jardim é o *tempo do outro*. O jardim tem seu próprio tempo, do qual não posso dispor [como quiser]. Cada planta tem o seu tempo próprio. No jardim, muitos tempos próprios se cruzam. [...] É admirável que cada planta tem uma pronunciada *consciência de tempo*, talvez até mais do que o ser humano, que se tornou, hoje, *sem tempo, pobre de tempo*. O jardim torna possível uma

experiência intensiva do tempo. Durante o meu trabalho no jardim, me tornei *rico de tempo*. O jardim para o qual se trabalha dá muito em troca. Ele me dá *ser e tempo*. O esperar incerto, a paciência necessária, o crescimento lento produz uma sensação de tempo especial.

A ideia dessa fusão orgânica entre o eu poético e a natureza se intensifica ainda mais, quando a voz poética afirma: “enfio-me na terra até os cotovelos”. Há aqui uma imersão de comunhão com a terra, seguida da comparação “como se me plantasse / com minhas próprias mãos”. A ideia de aprofundamento da relação terra, subjetividade vegetal e humana se intensifica com a consciência do eu poético dessa mistura e correlação entre os viventes.

Os versos seguintes revelam o esforço que tal tarefa imprime ao humano, afirmando o conhecimento que possui no que se refere ao cansaço “que ronda o que é vivo”, mas uma vez aproxima o humano da natureza, sem antes deixar de sentir “o cheiro escuro da terra / [que] pesa nos pulmões”, amalgamam-se sinestesicamente. Mas vem do céu, do cosmos, a felicidade quase completa. No décimo primeiro verso, uma mudança proposta pelo elemento coesivo “até que” instaura uma nova sensação de força, potencializada pela presença e contato com o sol: “o sol atravessa meu corpo / de cima a baixo / como uma corrente elétrica”. Esse contato intenso germina no eu poético uma reflexão de maior identificação e comunhão com os elementos naturais: “e penso que se enfiasse os pés na terra / e me recusasse a me mover / aceitando o sol e a chuva / a terra e as nuvens / a noite e os pássaros / isso seria uma espécie de felicidade / desconhecida e completa”. O reconhecimento e a aceitação da natureza e suas características ressoam no eu poético como uma vitalidade e felicidade, como se o encontro entre o humano e a natureza resgatasse a condição humana de todos com ainda mais vigor, uma valorização de todos os viventes e o reconhecimento do valor dos não humanos. Byung-Chul Han (2018, p. 36, grifo do autor) também celebra a vitalidade da mãe Terra ao afirmar:

Talvez a Terra seja um sinônimo para a felicidade que hoje se afasta de nós cada vez mais. *De volta à Terra* significa, desse modo, *de volta à felicidade*. A terra é a fonte da felicidade. Hoje a abandonamos, sobretudo no curso da digitalização do mundo. Não sentimos mais o poder revigorante da Terra que traz felicidade. Ela é reduzida ao tamanho da tela. Para Novalis, a Terra é um lugar da redenção e da bem-aventurança. Em seu romance Heinrich von Ofterdingen, um velho mineiro canta uma bela canção *da Terra*:

Da Terra senhor ele é então
Quem seu fundo mede
E toda reclamação

Em seu ventre se perde
 Ele está com ele ligado
 E familiarizado intimamente
 E por ela é inflamado
 Como se fosse sua noiva entrementes

As plantas cumprem o ciclo da vida, vivem e morrem ao realizar esse movimento, o eu poético antecipa a visão de seu futuro: a volta à terra. Ao mover-se e se afastar do jardim, reconhece no cansaço os rastros de felicidade. Esse comungar ainda lhe traz a lucidez já observada no poema “Este ano não floriu”. Os três últimos versos de “Passo o dia cortando” afirmam: “E no entanto as plantas continuam sem mim / vivem e morrem sem mim / preparando minha campa futura”. Indiferente à soberania que o humano se imprimiu, o vegetal segue o seu curso, sem deixar de praticar alteridade. A subjetividade vegetal redimensiona ao homem o ciclo natural da vida.

Terceiro poema deste bloco, “Você se aplica no cultivo” (Marques, 2019, p. 24) enfatiza jardineiro, plantas e o cultivar:

Você se aplica no cultivo
 mas por mais planejado que seja
 todo jardim é imprevisível
 algumas plantas pegam e outras não
 aquela pela qual não dávamos nada
 tornou-se exuberante
 outra fomos obrigados a cortar
 porque impedia que chegasse o sol
 pouco a pouco fomos ajustando o jardim
 e o jardim ajustando-se a si mesmo
 a seu tamanho, à disponibilidade da água e do sol

Um dia
 abandonado
 o jardim invadirá a casa
 como a memória é invadida pelo esquecimento
 das coisas que passaram

O imprevisível põe em diálogo o jardineiro, o jardinar e o cultivar. O sujeito poético experimenta o cultivo e a imprevisibilidade do jardim: “algumas plantas pegam e outras não / aquela pela qual não dávamos nada / tornou-se exuberante / outra fomos obrigados a cortar”. Por mais planejado, o acaso interfere e “pouco a pouco fomos ajustando o jardim / e o jardim ajustando-se a si mesmo”, quer dizer, diante da natureza só se planeja o que é possível predizer e, por isso mesmo, o cultivo se ajusta ao possível. O cultivar educa a percepção do jardineiro ao acontecimento novo, à novidade do ser e da existência, pois a existência também se mostra imprevisível, retirando do homem o absoluto controle. O humano é desafiado a lidar com a imprevisibilidade dos fatos, já que muitas vezes o que não esperávamos é o elemento que dará mais frutos e exuberância. Os ajustes, tanto no jardim quanto na vida, se apresentam e se impõem como tal, sugerindo simbiose entre o ser humano e o meio ambiente. O poema trata de duas ações: cultivar e não cultivar o jardim. Se, na primeira, a relação implica simbiose entre as espécies, na segunda, a negação, sinônimo de abandono e passado, aliada à indiferença do vegetal/jardim à disposição do humano, é separação. O eu poético profetiza: “o jardim invadirá a casa / como a memória é invadida pelo esquecimento”. Que vazio se exhibe na casa e na memória, do jardim e do esquecimento “das coisas que passaram”. Apesar do cultivo e em aberto, a linguagem do poema põe as subjetividades em alerta.

“Mais valia, você sabe, plantar um jardim” (Marques, 2019, p. 25) é o último poema deste bloco e também fecha a série de poemas da parte I:

Mais valia, você sabe, plantar um jardim
do que escrever poemas sobre jardins.
Com o jardim você aprendeu o modo
como as coisas
anseiam ser
a concentração, a dispersão
a insistência
a alegria das novas
ocupações.
Chove sobre o jardim e você pensa:
o informe sobre as formas –

seu idioma de sintaxe retorcida
 e palavras claras
 – figuras
 de folhagem.
 Há flores de fumar
 flores que devoram
 insetos
 flores que adornam a morte
 com mais morte.
 Mais valia, você sabe,
 plantar um jardim.

O eu poético trava uma interlocução com “você”, que pode se referir tanto ao leitor como ao potencial jardineiro que “planta um jardim”. É no pretérito imperfeito do verbo valer que, além de pensar uma correspondência em valor entre plantar um jardim e escrever poemas sobre jardim, o eu poético ambigua o dizer com a expressão “Mais valia”, assumindo na comparação que plantar um jardim vale mais, tem mais valor do que escrever poemas sobre jardim, dizem os versos: “Mais valia, você sabe, plantar um jardim / do que escrever poemas sobre jardins”. Embaralha o sentido, porque “Mais valia” pode ser associada à noção de “mais-valia” da teoria marxista, implicando uma ideia de lucro, pois, em relação aos elementos da comparação, “Mais valia [...] plantar um jardim” porque “Com o jardim você aprendeu o modo / como as coisas / anseiam ser / a concentração, a dispersão / a insistência / a alegria das novas / ocupações”. Há uma “mais-valia” ou vale mais porque se ganha a aprendizagem, é um investimento para a vida. Há investimento ainda da chuva sobre o jardim, cujo “informe sobre as formas” implica em ganhos para uma linguagem renovada: “de sintaxe retorcida / e palavras claras / – figuras / de folhagem”. A noção de “mais-valia” marxista, de lucro capitalista, está insinuada nos versos de sentido de negação: “Há flores de fumar / flores que devoram / insetos / flores que adornam a morte / com mais morte”, a dizer no cotidiano adorna-se a morte “com mais morte”, a morte/o corte da flor.

Os primeiros versos do poema refletem também uma espécie de conclusão a que o eu poético chega no final da primeira etapa do livro: a vontade, o ânimo e o acolhimento que o plantio de um jardim pode suscitar ao humano. O valor essencial

dado ao plantio de um jardim é fundamental para as relações entre as subjetividades vegetal e humana. O humano aprende com a natureza suas características e ciclos, e é no cultivo e contato íntimo com a natureza que o homem conhece a diversidade das plantas, suas particularidades e compreende a magnificência da ação do plantio de um jardim. Ademais, como ensina Nascimento (2021, p 58-59, grifo do autor): “Meio e ambiente, se existem, estão ao mesmo tempo dentro e fora de nós, todos os viventes, constituindo-nos e sendo por nós constituídos. [...] *Tudo se relaciona o tempo todo, em todos os lugares*”.

Nessa simbiose, buscamos seguir o cultivo das formas de vidas sob o olhar feminino inscrito em poesia na escrita vegetal.

2.3 O olhar feminino e os possíveis diálogos: florescimento nos jardins

Brotam flores
nos meus pés.
E o cotidiano
na minha vida
complicou-se.

Hilda Hilst (2017, p. 20)

A parte II inicia a nova etapa de *O livro dos jardins*. Esse bloco 1 da seção II, intitulado por nós “Jardins e os olhares femininos”, além de explorar a subjetividade vegetal em um dado jardim, é dedicado a sete escritoras de dicções poéticas admiradas pela autora. Elas florescem a interlocução com seus olhares femininos diante do pensamento ecológico. Como diz Nascimento (2021, p. 294):

Essa relação entre mulheres e plantas é antiga, mas, nesse caso, vai além da simples vinculação do “eterno feminino” às flores, num simbolismo bastante tradicional e redutor. Na contemporaneidade, as e os poetas que abordam plantas o fazem desvinculando-as da mera simbologia e colocando-as como verdadeiras “atrizes”, ou melhor, *actantes* do drama da vida em geral. É essa a marca diferencial da fitopoesia: na verdade, quem escreve os versos são os próprios vegetais, por meio de suas irmãs e de seus irmãos poetas.

Conheçamos as vozes vegetais por AMM. O primeiro poema (Marques, 2019, p. 29-30) dedicado a Orides:

Um jardim para Orides

Quem tem um jardim

tem um relógio

hora da cigarra

hora da rosa

hora do lagarto

hora da hera

e acima

as estrelas

pedras

atrasadas

acesas

à noite

à distância

*

Brilha no jardim

o silêncio das plantas

brilham as pedras

redondas

brilham as sementes

arquivos do sol

brilham as flores

que não sabem que são flores

brilha a distância

do mar

brilham as coisas

caladas

brilha a infância

das formas

brilha a rosa

emaranhada em seu nome

e brilha a página

anterior à inscrição

limpa ainda de palavras

– como um jardim

em branco

“Um jardim para Orides” é dedicado à poeta Orides Fontela, escritora paulista (1940-1998) que surgiu na poesia brasileira a partir da segunda metade do século XX e renovou o modernismo brasileiro da época, segundo o escritor e crítico literário Luis Dolhnikoff, que organizou a obra *Orides Fontela: poesia completa*, publicada pela editora Hedra, e escreveu a introdução, na qual afirma: “Entender os motivos da dissintonia entre sua importância e seu reconhecimento pode revelar algo ou muita coisa sobre o estado da poesia brasileira contemporânea, sua recepção pública e sua crítica” (Dolhnikoff, 2015, p. 7).

Segundo o crítico, há uma mitologia misteriosa que ronda o nome de Orides Fontela. Sua biografia intelectual diz que a autora estudou filosofia na USP, dedicou-se ao budismo nos anos 1970, marcou-se por uma personalidade de difícil trato, o que a afastou do centro das atenções. Ao lado de Hilda Hilst, Adélia Prado, Roberto Piva

e Paulo Leminski, Fontela compôs o grupo de poetas que apareceu na cena da poesia brasileira após a sedimentação do modernismo no Brasil, mas não teve tanta projeção como esses seus contemporâneos. Talvez pela personalidade complexa, talvez pela poética antilírica e sensibilidade aguda com a palavra. Dolhnikoff (2015, p. 10) afirma que “Orides Fontela foi uma poeta antilírica, ao menos no sentido em que, se em sua poesia o eu lírico ainda tem vez, no entanto tem pouca voz, trocado pelo protagonismo da palavra”.

O crítico (Dolhnikoff, 2015, p. 12) avança em sua análise acerca da autora, dizendo:

Na verdade, se alguma coisa é de fato sólida em sua poesia, para além da densidade de sua linguagem, é a crua clareza da lucidez [...]. Orides Fontela se apropria das lições mais radicais dos modernistas e com elas cria uma poesia cuja ambivalência não é mais a da irônica iconoclastia ainda antiburguesa do início do século XX, mas a do amargo e duro ceticismo do final desse mesmo século, cujo centro fora dominado pela catástrofe.

Dolhnikoff (2015, p. 15), para concentrar Orides em sua própria linguagem, apresenta um poema síntese de Fontela:

Deus existir
ou não: o mesmo
escândalo.

A análise que o autor propõe desse poema “Deus existir” ressoa no trabalho de Ana Martins Marques, sugerindo uma provável influência de Orides Fontela em Marques. Nas palavras de Dolhnikoff (2015, p. 15): “O domínio do corte significativo e significante (e por isso tantas vezes polissêmico) é outra marca da maestria poética de Orides Fontela, e outra lição do modernismo que ela retoma, revitaliza e potencializa”.

Podemos ler também outro poema de Fontela (Dolhnikoff, 2015, p. 29) em que o cenário de um jardim é trabalhado:

Transposição
Na manhã que desperta
o jardim não mais geometria

é gradação de luz e aguda
descontinuidade de planos.

Tudo se recria e o instante
varia de ângulo e face
segundo a mesma vidaluz
que instaura jardins na amplitude
que desperta as flores em várias
cores instantes e as revive
jogando-as lucidamente
em transposição contínua.

O título abre uma chave interpretativa importante para o poema: a “transposição” marca o efeito de transferência para um outro local, no caso, o jardim, que acompanha as cores e luzes do amanhecer, marcando uma “descontinuidade de planos”. Temos camadas de planos exploradas pela subjetividade lírica diante da paisagem em transformação: a noite que ficou para trás, o dia que amanheceu, o jardim que modificou sua gradação. Na segunda estrofe, há menção explícita ao verbo “recriar”, como a própria arte, a natureza também “varia de ângulo e face”, nascendo um novo dia, uma nova “vidaluz”, uma “transposição” das palavras vida e luz que, juntas, parecem amplificar o nascimento do dia e da vida ao seu redor que permite a visão dos jardins que atravessam a amplitude. Para a poesia, a “vidaluz” se recria com as palavras também.

Na terceira estrofe, o eu poético explora a confluência de duas palavras na formação da metáfora “cores instantes”, mais uma vez, enfatizando a potência que existe na renovação do dia, que vai passando de um lugar a outro, deslocando as cores, luzes e sensações, continuamente.

Voltemos ao poema de AMM dedicado a Fontela. O título “Um jardim para Orides” revela a chave interpretativa do texto: um presente oferecido de uma poeta a outra, vozes poéticas que se entrelaçam na natureza e fundem a sensibilidade feminina diante da paisagem que se constrói por meio de uma linguagem cortante, sensível e bem articulada.

A afirmação primeira do sujeito poético diz que “quem tem um jardim / tem um relógio”, a pessoa que possui essa íntima ligação com a natureza e o cenário do jardim tem um guia, uma bússola, um luzeiro que ilumina seu tempo, seu espaço e seu caminho. Os elementos que compõem o tempo e o relógio-jardim vão sendo apresentados em cada verso, tendo cada um a sua hora: “da cigarra”, “da rosa”, “do lagarto”, “da hera” – acompanhando o despertar e o movimento de cada ser que habita o jardim. Na quarta estrofe, o eu poético amplia a dimensão visual da cena, trazendo a marca das “estrelas” penduradas no céu e na página/poema como “pedras / atrasadas / acesas”, marcando “à noite / à distância”, em cada hora, o passar do tempo e a marcação do relógio-jardim. Se na terra os animais e as plantas evidenciam o dia, no alto, acima, no céu, as estrelas, como pedras acendem à noite. Entre estrelas e pedras, a conexão céu e terra, noite e dia: há luz e vida no jardim. “Brilha [...] / o silêncio das plantas”, brilham as pedras, as sementes, as flores, a distância, as coisas, a infância, a rosa. Por fim, “brilha a página / anterior à inscrição / limpa ainda de palavras”, o vazio aquém da linguagem, em imagem comparativa “– como um jardim / em branco”. O sujeito poético busca apreender uma imagem do não dito: página e jardim em branco, potência de criação.

Como Dolhnikoff afirma acerca do protagonismo da palavra em Orides Fontela, percebe-se que AMM também privilegia a palavra enquanto motor do desenvolvimento do poema, ganhando ainda mais impulso quando alimentada pela exploração das potências do meio ambiente. A repetição do verbo brilhar acontece nove vezes ao longo dos versos, determinando a presença do resplandecer dos elementos da natureza materializados por meio das escolhas lexicais que iluminam o cenário do jardim para Orides, sendo afeitas à negação: “silêncio das plantas // pedras / redondas // sementes / arquivos do sol // flores / que não sabem que são flores // distância / do mar // coisas / caladas // infância / das formas // rosa / emaranhada em seu nome”. Daí a página e o jardim “em branco”, pura potência de ser.

Na voz poética do poema ecoam a voz da filosofia budista de Fontela e a voz de Byung-Chul Han. Quando o eu poético diz, por exemplo, que “brilha no jardim / o silêncio das plantas”, mostra a natureza como espaço de contemplação, iluminação e meditação, um encontro de paz, beleza e harmonia entre o humano e a Terra. As “sementes” que brilham enquanto “arquivos do sol” são produto da fecundação só possível com o processo de luz solar, que representa o nascimento e vida de novas espécies, renovação. O poema segue com a força do brilho das coisas que não se

diz, mas clama pelos sentidos, o “mar”, a “infância”, a “rosa”, a assemelhar-se à “página limpa de palavras”, anterior à materialização e visualização do que quer que seja aberta ao porvir de possibilidades tal qual “um jardim / em branco”.

Para Sylvia Plath (1932-1963), autora americana, é dedicado o poema “Um jardim para Sylvia”. As intervenções estéticas dessa poeta na poesia é de atenção de Marques. No artigo “Sylvia Plath: delírio lapidado”, Rodrigo Garcia Lopes (1991) ilumina a obra poética de Plath com pontuações significativas, minimizando o sensacionalismo acerca do trágico episódio do suicídio que acompanha a biografia da poeta. Lopes (1991, p. 118) resgata uma entrevista concedida por Plath à BBC inglesa em 1962, na qual a poeta afirma: “Poesia é uma disciplina tirânica. Você tem de ir tão longe, tão rápido, em tão pouco tempo, que nem sempre é possível dar conta do periférico. Num romance talvez eu possa conseguir mais da vida, mas num poema eu consigo uma vida mais intensa”.

Para Lopes (1991, p. 119), “Sylvia Plath não se limita a usar em sua poesia material autobiográfico em estado bruto. Seus poemas são um delírio lapidado por um método”. Acreditamos aqui encontrar intersecção com o trabalho de Marques, uma vez que ambas lapidam o poema por um método de criação. A capacidade de síntese e intensidade que o gênero poético aguça, além da habilidade de manipular a linguagem de modo inventivo, sensível e crítico, são características que coincidem no trabalho das poetisas. Outro ponto interessante abordado pelo crítico (Lopes, 1991, p. 121) recai sobre o mundo natural, que interessa à poesia de Plath:

A qualidade imagista de Plath vai derivar também de sua curiosidade pelo Zen, ao mesmo tempo que se aproxima do animismo poético de Roethke e de D. H. Lawrence, pois, procura, em seus poemas, as qualidades que divide com o mundo vegetal e animal.

Lê-se um fragmento do poema “Bondade” de Plath (2007, p. 89), em que a marca poética da autora aparece de modo contundente:

Então você chega, com uma xícara de chá,

Imerso na fumaça.

O jato de sangue é poesia.

Não há nada que o detenha.

Você me passa as crianças, duas rosas.

A cena de abertura do poema, aparentemente banal, a chegada de um interlocutor com uma xícara de chá, torna-se instigante com a “fumaça” presente no segundo verso, advinda do objeto “xícara de chá”, provavelmente escaldante e que torna o ambiente diferente, esfumaçado, emanando um novo cenário. O verso seguinte é assertivo e preciso: a poesia é “jato de sangue”, é vida, é torpor, a arte poética é vista como um movimento de grande força e impacto, um impulso, um lançamento, como o próprio motor de um jato, mas, nesse caso, de sangue, aquilo que bombeia o coração, a vida, a arte. O jato não é detido por nada, assim como a força da poesia. O último verso fecha o poema com a volta da cena prosaica da vida, em que o eu poético repete a presença desse interlocutor com a repetição do pronome “você”, causando graça e renovação na primeira cena, e, em vez de passar a xícara de chá, o pedido do eu poético é que “passe as crianças, duas rosas”. Mais uma vez a fumaça interfere na nitidez da informação lírica, são duas crianças e duas flores? Ou seriam crianças meninas, portanto comparadas às rosas? Mistérios promovidos pela linguagem poética esfumaçada e precisa de Plath.

Aqui há um ponto de conexão explícito com o recorte poético da obra de AMM: a ligação com subjetividade vegetal. Lê-se no poema de Marques (2019, p. 31-32) à Plath:

Um jardim para Sylvia

Tulipas
você diz
deviam estar atrás das grades
como as feras.
Já as rosas provavelmente
mandaríamos a um hospício.
Salpêtrière certamente
era um bom lugar para rosas
especialmente as vermelhas
(toda essa te-a-tra-li-da-de).
Os lírios deviam ser caçados
a laço

e as camélias enclausuradas
 em conventos
 e as dalias
 queimadas
 em fogueiras.
 (Veja o dorso das dalias
 reluzente
 veja as margaridas
 como nos mostram os dentes).
 Quem coloca girassóis na jarra
 toca fogo no próprio apartamento
 Como pode querer passar o dia
 sem alarme
 após incendiar a casa por dentro?
 Instalam pequenas feras
 na sala de estar
 pequenos corações abertos
 crus
 e depois não querem que doa.

A interlocução entre o eu poético e um “você” é lapidada pelo método poético da escolha de flores associadas a determinados espaços e estados de desestabilização: “tulipas”, “rosas”, “lírios”, “camélias”, “dalias”, “margaridas”, “girassóis”, cada qual à sua maneira, é associada a um espaço específico e a uma índole: tulipas como feras, atrás das grades; rosas como loucura, hospício; rosas vermelhas em especial, Salpêtrière, hospital francês do século XVII, cujo histórico de ocupação é revelador de “te-a-tra-li-da-de”; lírios como presas, a laço; camélias como enclausuradas, em conventos; dalias como bruxas, em fogueiras; margaridas sorridentes; girassóis como fogo, em jarras/apartamentos. Valendo-se de flores associando-as a espaços e sugerindo ações e acontecimentos históricos, o eu poético revela seu método de construção do poema, no qual cada flor, com as características assumidas no poema, é capaz de criar mais intensidade e transformar as cenas

imaginadas. As flores, em sua escrita vegetal, são confrontadas com as percepções, sentimentos e pensamentos complexos.

A biografia de Sylvia Plath está presente na voz do eu poético, aparece revestida por uma intervenção estética e crítica, na qual Marques sugere caminhos que se unem às plantas citadas nos versos: “tulipas”, “rosas”, “lírios”, “camélias”, “dálías”, “margaridas”, “girassóis”, a partir de um método poético no qual os elementos botânicos se associam por contraste aos objetos, locais e sentimentos: “tulipas/grades/feras”; “rosas/hospício”; “lírios/laço”; “camélias/conventos/enclausuradas”; “dálías/fogueiras”; “girassóis”/“jarra”/ “apartamento”. Locais, em particular, negativos como Salpêtrière, que hoje é um hospital universitário localizado na cidade de Paris, porém com longa história na cidade luz: antiga fábrica de pólvora; no século XVII, transformado em uma prisão por Louis Le Vau, com intuito de deter pobres, prostitutas e marginais que vagavam pela cidade; desde a Revolução Francesa, ficou conhecido por servir de asilo e também como um hospital psiquiátrico para mulheres; em 1997, ganhou projeção internacional, quando a princesa Diana de Gales foi levada ao local após o acidente de carro que tirou sua vida.

O eu poético escolhe esse local repleto de histórias para associar à poeta, que também possui histórias que envolvem o seu nome: Plath é uma mulher com voz artística, perturbada, louca, depressiva, suicida; enfim, esse local abarca uma mitologia que rondou também a vida de Plath e de muitas mulheres rotuladas, perseguidas e estigmatizadas pelo olhar masculino. Coincidência ou não, a própria princesa Diana também ficou estigmatizada por alguns como uma mulher fora dos padrões, ainda mais após sua separação do príncipe Charles. Com maestria, Marques une poesia, figuras femininas fortes e flores para falar de sentimentos que envolvem marginalização, prisão, perseguição, morte. Nesse caso, as flores representam esses estados de violência, desprezo e incompreensão pelos quais muitas vozes femininas se confrontam, assim como a própria natureza.

Os versos que aparecem entre parênteses ressaltam o avesso, o interno das imagens: o dorso das dálías, os dentes das margaridas, contraste com o fogo. O aparecimento, em coerência semântica e imagética, da flor “girassóis” sugere e ratifica a ampliação de sentidos no verso “toca fogo no próprio apartamento”. O objeto jarra parece não ter sido selecionado aleatoriamente, uma vez que o livro mais famoso de Plath, *The Bell Jar*, um romance autobiográfico, tornou-se *best-seller* nos Estados

Unidos. Essa descrição da cena faz parte da biografia de Plath, quando a autora acende o forno da cozinha e comete suicídio em seu apartamento, em Londres. A reflexão final do eu lírico aponta para os sentimentos, próprios à vida humana, que incendeiam “a casa por dentro”, instalam “feras e corações abertos / crus”: tempo e espaço de dor. O eu poético, juntamente com a homenageada, amplia ainda mais os rastros de ironia dos cinco últimos versos com o emprego do verbo “instalar”. A intensidade da vida é mostrada na relação poesia e natureza, flores e olhar feminino. Como lidar com essas sensações, segregações e desmembramentos? O eu poético de AMM está interessado em incendiar essa discussão acerca das subjetividades feminina e vegetal, tantas vezes hostilizadas e injustiçadas pela predominância da voz masculina branca e eurocêntrica, colonizadora e castradora das mais diversas formas de vida, inclusive das vidas das mulheres e das plantas.

A poeta homenageada a seguir é a polonesa e Prêmio Nobel de Literatura em 1996, Wislawa Szymborska. Segundo Regina Przybycien e Gabriel Borowski (2020, p. 13), tradutores para o português dos poemas de Szymborska,

Os que pela primeira vez adentram seu universo poético têm a oportunidade de perceber como a mitologia, a história, a antropologia, os eventos cotidianos e as experiências oníricas inspiram a criação de poemas com reflexões filosóficas densas, às quais não faltam pitadas de humor e ironia.

Temas recorrentes na poesia de Szymborska também aparecem na poesia de Ana Martins Marques, em especial, os eventos que incitam reflexões verticais sobre a vida humana em suas variadas formas. Przybycien (2005, p. 25) afirma no artigo *A poesia de Wislawa Szymborska: a história vista das margens* que

Alguns dos temas que serão recorrentes em sua obra [são]: o homem na sociedade, na história, nas suas relações com outras formas de vida no planeta. [...] Szymborska [...] pertence à geração de poetas poloneses nascidos no período entre guerras, marcados pela experiência traumática da Segunda Guerra Mundial e pelo cerceamento à liberdade de criação imposto pelo regime comunista nas décadas seguintes [...]. Sua linguagem poética é, de fato, bastante coloquial, o que nos dá uma falsa impressão de facilidade. Na verdade, ela incorpora e modifica provérbios, adágios, expressões populares. Isso, mais o emprego do verso livre e a máxima exploração da sintaxe para efeitos semânticos, faz com que seja difícil traduzir sua poesia, encontrar equivalências na outra língua para seus jogos linguísticos, assim como é difícil traduzir o mais coloquial dos nossos poetas canônicos, Manuel Bandeira. A coloquialidade da linguagem de Szymborska pode ser comparada à de Bandeira. Mas o humor e a ironia da sua poesia têm mais afinidades com a de Carlos Drummond de Andrade, na qual esses elementos convivem com certo estoicismo.

Entre delicadezas, o poema à Wislawa Szymborska (Marques, 2019, p. 33-34):

Um jardim para Wislawa

E o que farias
se a pedra
somente para ti
abrisse sua porta
(como se a ti
fizesse falta
uma porta)
e te recebesse
em seus salões
amplos
vazios?

E o que farias
se a planta respondesse
e se apresentasse a ti
com o nome que não tem
e te contasse com que classificações
somos dela conhecidos?

Com que palavras então
darias a conhecer
a fala da folha
o pensamento da pedra
(quiçá a mesma língua com que fala
a mulher de Lot
após olhar para trás)
os aforismos do ouriço
os sentimentos do serrote
e todas as pequenas palavras
trocadas
com os animais pequenos?

O poema de AMM é desafiador, no sentido de manipular palavras e ideias aparentemente desconexas, mas, com alguma insistência, conseguimos abrir chaves interpretativas. O eu poético interroga o seu interlocutor, apresentado como segunda pessoa do singular, pela terminação verbal e pronome pessoal tu/ti. O poema se constrói a partir de três indagações. A pedra, objeto que aparece logo no início do poema, é introduzida pela conjunção condicional “se”. Em cada indagação, o interlocutor é colocado em xeque com perguntas despojadas, e irônicas. Aparecem dando continuidade a um discurso, daí parecerem surpreendentes como acontece nas duas primeiras estrofes. À maneira de uma adivinha, o eu poético elabora, na primeira estrofe, a questão enigmática: “E o que farias / se a pedra / somente para ti / abrisse sua porta / (como se a ti / fizesse falta / uma porta) / e te recebesse / em seus salões / amplos / vazios?” O espaço imaginário é aberto, permitindo a criação de mundo sensível junto à pedra. O verbo no futuro do pretérito, “farias”, incita o diálogo com o interlocutor. O eu poético parece quase desqualificar a importância de uma porta aberta “somente para ti” e ainda com salões amplos e vazios. Uma crítica atravessa o poema, que se constrói mais com perguntas do que com respostas. É o que se apresenta na segunda estrofe: “E o que farias / se a planta respondesse / e se apresentasse a ti / com o nome que não tem / e te contasse com que classificações / somos dela conhecidos?” Há um jogo de inversão proposto pelo eu poético nessa segunda estrofe, a surpresa inesperada é uma planta assumir voz e ação e apresentar ao interlocutor sua identificação e as classificações que as próprias plantas fazem dos humanos, a subjetividade vegetal assume, aqui, o comando. O eu poético utiliza o verbo na 1ª pessoa do plural, somos/conhecidos, inserindo na fala o tu interlocutor, o próprio eu poético e, em última instância, o leitor. A provocação é posta em cena quando o eu poético questiona a possibilidade de as plantas assumirem a fala e desvelarem classificações.

Diferente das duas estrofes anteriores, o eu poético é mais direto em relação ao interlocutor, e indaga não mais “o que farias”, mas “Com que palavras então / darias a conhecer” as manifestações de diferentes seres? O sujeito poético entra na ordem do discurso, discute a metalinguagem, quer saber com quais palavras o interlocutor diria, traduziria “a fala da folha / o pensamento da pedra / [...] os aforismos do ouriço / os sentimentos do serrote / e todas as pequenas palavras / trocadas / com os animais pequenos?”. Sua indagação perturba a norma da língua e estabelece uma crítica em favor de outros modos de dizer que dialogue com o vegetal, o mineral, o animal, e

com a própria linguagem, especulando-a em seus aforismos e sentimentos, mostrando o traço espiritualoso que desvela o sujeito. Sugere com crítica e ironia a língua da mulher de Lot que, mesmo estátua, fala uma língua, assume a posição de sujeito do discurso. Nesse sentido é que os recursos naturais e também os recursos da linguagem desestabilizam a ordem previsível cotidiana, contaminando o cenário do jardim fantástico dedicado à Wislawa.

Vale ressaltar que a referência à “mulher de Lot”, verso do poema, é título de um poema de Szymborska, que trata da subjetividade da personagem bíblica esposa de Lot, mulher conhecida no primeiro livro da Bíblia, Gênesis, por ter virado uma estátua de sal. As referências que se associam à “mulher de Lot” estão conectadas com a ideia de desobediência ou olhar para trás e lembrar do passado. O poema de Szymborska (2011, p. 56), com tradução de Regina Przybycien, diz:

Dizem que olhei para trás curiosa.
 Mas quem sabe eu também tinha outras razões.
 Olhei para trás de pena pela tigela de prata.
 Por distração – amarrando a tira da sandália.
 Para não olhar mais para a nuca virtuosa
 do meu marido Lot.
 Pela súbita certeza de que se eu morresse
 ele nem diminuiria o passo.
 Pela desobediência dos mansos.
 Alerta à perseguição.
 Afetada pelo silêncio, na esperança de Deus ter mudado de ideia.
 Nossas duas filhas já sumiam para lá do cimo do morro.
 Senti em mim a velhice. O afastamento.
 A futilidade da errância. Sonolência.
 Olhei para trás enquanto punha a trouxa no chão.
 Olhei para trás por receio de onde pisar.
 No meu caminho surgiram serpentes,
 aranhas, ratos silvestres e filhotes de abutres.
 Já não eram bons nem maus – simplesmente tudo o que vivia
 serpenteava ou pulava em pânico consorte.
 Olhei para trás de solidão.
 De vergonha de fugir às escondidas.
 De vontade de gritar, de voltar.
 Ou foi só quando um vento me bateu,
 despenteou o meu cabelo e levantou meu vestido.
 Tive a impressão de que me viam dos muros de Sodoma
 e caíam na risada, uma vez, outra vez.
 Olhei para trás de raiva.
 Para me saciar de sua enorme ruína.
 Olhei para trás por todas as razões mencionadas acima.
 Olhei para trás sem querer.
 Foi somente uma rocha que virou, roncando sob meus pés.

Foi uma fenda que de súbito me podou o passo.
 Na beira trotava um hamster apoiado nas duas patas.
 E foi então que ambos olhamos para trás.
 Não, não. Eu continuava correndo,
 me arrastava e levantava,
 enquanto a escuridão não caiu do céu
 e com ela o cascalho ardente e as aves mortas.
 Sem poder respirar, rodopiei várias vezes.
 Se alguém me visse, por certo acharia que eu dançava.
 É concebível que meus olhos estivessem abertos.
 É possível que ao cair meu rosto fitasse a cidade.

No poema de Marques, a alusão explícita ao poema de Szymborska ecoa a língua da poesia, nesse caso, a palavra e a imaginação presentes no jardim poético proposto por AMM para dar voz à mulher não ouvida, a mulher de Lot. Segundo Przybycien (2005, p. 29):

A história está muito presente na poesia de Szymborska. Vários de seus poemas se referem a episódios ou a personagens históricos do passado remoto ou recente (do paleolítico ao século vinte depois de Cristo). Personagens da antiguidade clássica e da Bíblia desfilam pelos seus versos e, numa escala mais ampla, alguns poemas abrangem personagens não humanos na sua relação com o humano, porque a vida do planeta é muito mais vasta e mais antiga do que a vida do homem, já que esta só dura, como diz um de seus versos, o tempo de uns rasgos de garras na areia. Os episódios e personagens são exemplares: permitem à poeta refletir filosoficamente sobre o significado da vida, da temporalidade das coisas e da inevitabilidade da decadência e da morte.

Przybycien (2005, p. 34) ainda completa sua análise com o poema de Szymborska, “A mulher de lot”, ao afirmar:

Nele temos uma espécie de correção da história bíblica, que nos diz que a mulher de Lot virou estátua porque desobedeceu às ordens do anjo e olhou para trás enquanto fugia da destruição de Sodoma (Gênesis, capítulo 19). A narrativa bíblica dedica à mulher apenas um versículo (o 26), onde se lê: mas sua mulher olhou para trás e foi transformada numa estátua de sal – um versículo tão breve para uma punição tão dura! A tradição diz que a mulher de Lot olhou para trás por não resistir à curiosidade.

Após as leituras dos poemas de AMM e Szymborska, notamos que as poetisas oferecem outras hipóteses para a ação da mulher de Lot, que não repetem a limitadora “lição” da Bíblia, pelo contrário, o silêncio e a petrificação são vistas pelas poetisas como motivo para a criação do espaço de existência e vida de uma mulher condenada por querer olhar, saber, conhecer. Segundo ainda Przybycien (2005, p. 35):

O poema em primeira pessoa dá voz à mulher-estátua congelada para sempre no curto versículo da narrativa bíblica, que a tradição transformou em paradigma da incansável curiosidade feminina. A poeta assume totalmente o ponto de vista da personagem, dando uma dimensão humana ao mito, que é sempre redutor porque pretende ser exemplar. O poema dramatiza a complexidade das motivações para as ações humanas, vistas aqui sob um ângulo inequivocadamente feminino. Em muitas das produções de autoria feminina a mulher deixa de ser objeto exemplar do mito, utilizado como lição, ou objeto estético, que serve para ser contemplado, para assumir a posição de sujeito do discurso: a estátua fala.

Lembremos, ainda, o discurso presente na obra *Um amor feliz*, proferido por Szymborska (2016, p. 324) em 1996 quando ganhou o Prêmio Nobel de Literatura, que reforça o caráter instigante e desafiador da poesia:

E todo conhecimento que não gera em si novas perguntas logo se torna morto, perde a temperatura que sustém a vida [...]. O mundo, o que quer que dele pensemos, amedrontados por sua vastidão e nosso próprio desamparo diante dele ou amargurados por sua indiferença aos sofrimentos individuais – das pessoas, dos animais e até mesmo das plantas [...] porém, no termo espantoso, se esconde uma armadilha lógica. Espantamo-nos, afinal, com o que diverge de alguma norma conhecida e comumente aceita [...] mas a questão é que não há um mundo óbvio. Nosso espanto existe por si só e não resulta de nenhuma comparação com coisa alguma. [...] na linguagem da poesia, na qual se pesa cada palavra, nada é comum ou normal [...] pelo visto os poetas sempre vão ter muito que fazer.

Marques e Szymborska se encontram no jardim da poesia e dialogam, por meio de incertezas, surpresas e possibilidades, sobre o mundo não óbvio das oportunidades que a linguagem abre, com muito peso e, ao mesmo tempo, leveza. Outro ponto de conexão entre as autoras é o entusiasmo com a poesia contemporânea. No ano do falecimento de Szymborska, foi criada a Fundação Wislawa Szymborska, com o intuito de administrar a obra da poeta, assim como apoiar ações culturais que envolvem sua obra: publicações, filmes, exposições, produções teatrais, concertos, além de um prêmio anual concedido à melhor publicação poética do ano anterior, em polonês ou em traduções da língua materna de Szymborska. Duas poetisas de espaços geográficos tão distintos, mas que se conectam por experienciar a poesia no contemporâneo.

“Um jardim para Alejandra” é o poema dedicado a Alejandra Pizarnik (1936-1972), poeta argentina que, apesar de ter falecido jovem, é considerada um dos grandes nomes da literatura argentina do século XX, sendo admirada por autores consagrados, como ressalta Mar Centenera (2022, tradução nossa) em reportagem

do jornal *El país*, sob o título *Medio siglo sin Pizarnik, la poeta que escribía contra el miedo*:

Cinquenta anos após seu falecimento, a Argentina homenageia uma de suas maiores figuras culturais com exposições, seminários e recitais de poemas cujos admiradores incluíam gigantes da literatura como Octavio Paz e Julio Cortázar. Sua lenda continua crescendo, alimentada por material inédito que continua a ser lançado, pouco a pouco, e adiciona nuances à sua imagem de poeta trágica ao mostrar um outro lado dela como uma mulher irônica, irreverente, feminista e fã das artes visuais.

Ana Martins Marques também escreveu sobre a autora, na apresentação do livro *Os trabalhos e as noites*, uma tradução do livro de Alejandra Pizarnik, publicada no Brasil em 2018 pela Relicário. No texto intitulado “A cerimônia: os trabalhos e as noites, de Alejandra Pizarnik”, Marques (2018, p. 7) conta a história literária do título da obra da escritora argentina:

Promovendo uma inversão no título clássico de Hesíodo, *Os trabalhos e os dias*, poema épico composto entre o final do século VIII e o começo do século VII a.C., Proust publicou, em 1896, *Os prazeres e os dias*, uma reunião de contos e poemas de juventude. Outra é a inversão operada no belo título deste livro.

Marques trata do universo da poeta ícone da literatura argentina, enfatizando alguns de seus traços poéticos mais marcantes que, de certa forma, guia-nos pelo poema em sua homenagem. Segundo Marques (2018, p. 8):

os poemas de Pizarnik giram em torno de um catálogo limitado de palavras e imagens: pássaro, cinza, pedra, noite, alba, infância, vento, chuva, sombra, silêncio, lilás. A partir de uma série reduzidíssima de elementos, Pizarnik compõe, como num jogo combinatório, seus poemas quase sempre muito breves, extremamente depurados, de uma terrível limpidez [...]. Encontram-se aqui vários dos elementos que marcam a poética de Pizarnik: a extrema brevidade, poemas construídos em torno de um número reduzido de palavras [...] a ausência quase total de lugares identificáveis, referências históricas, geográficas, cenas cotidianas; a atmosfera noturna (e soturna); uma radical negatividade.

Vejamos um poema de Pizarnik (2018, p. 27) presente nesse mesmo livro prefaciado por AMM:

Amantes

uma flor

não longe da noite

meu corpo mudo

se abre

à delicada urgência do sereno.

O título do poema “Amantes” sugere uma cena amorosa entre dois interlocutores. Quando entramos no poema, somos surpreendidos pela imagem de “uma flor”, que revela as próximas imagens: “não longe da noite”, portanto ainda não estamos no dia, o “corpo mudo” do eu poético “se abre”, uma como “flor”, durante esse crepúsculo, que cai sobre o vegetal e as sensações da subjetividade humana. É um duplo sentir entre os amantes da cena provocado pela flor: o eu poético e a flor sentem a “urgência do sereno”. Vale ressaltar os deslocamentos dos versos, expandindo a sensação do crepúsculo: a claridade no céu entre a noite e o nascer do dia vai tornando a cena ainda mais vivaz.

Avolumando a percepção crítica de AMM com relação ao trabalho poético de Pizarnik, apresentamos um fragmento escrito por Laura Erber (2021, p. 10) na introdução – *Infernos de Alejandra, onde o silêncio engendra fogo* – da obra *O inferno musical*, no qual se lê:

Pizarnik viveu a tensão da passagem do moderno ao contemporâneo, repisando os caminhos da modernidade em sua chave melancólica e sombria – ali onde a poesia dos modernos era também romântica e hiper reflexiva, interrogava os mecanismos de construção de sentido. Bebeu na fonte da lírica externa, na qual se entrecruzam o lirismo como operação que põe em risco o próprio destino de quem escreve, e onde a possibilidade do canto e os limites da voz interrogam-se mutuamente. [...] A lucidez da poeta a obriga a pôr à prova tudo o que escreve – é uma energia que aspira ao absoluto vazio, ao incomparável, ao singular que coincidiria com o mais geral, com um modelo. Tarefa impraticável que sua poesia torna possível por saber que a afirmação positiva das coisas do mundo e da experiência poética precisa coincidir com sua própria negação. [...] Ao mesmo tempo em que evocava a solidão radical, a poesia de Pizarnik se mantinha em diálogo com outros poetas. Mais que uma dialogia ou mero jogo intertextual, seus poemas testemunham o problema do fascínio pela radicalidade da poesia moderna, notavelmente francesa. Para apreender as formas de contato que a poeta estabelece seria preciso empreender o projeto de uma arqueologia dos ecos,

ser capaz de perceber o trabalho de escuta que ela executa, fazendo de si um espaço de ressonância.

Marques (2019, p. 35-36) põe-se na escuta e cria “Um jardim para Alejandra”:

Um jardim para Alejandra

Só vim ver o jardim

Não quero mastigar

as flores

Só vim ver o jardim

Não atirarei as pedras

em mim mesma

Só vim ver o jardim

Não quero sorver o lago

num gole

Só vim ver o jardim

Não pretendo cortar a cabeça

das rosas

Só vim ver o jardim

Não vou cantar como se um pássaro

me atravessasse a garganta

Só vim ver o jardim

Não vou agir como se se abatessem sobre mim

as estações do ano

Só vim ver o jardim

Não vou esperar florescerem

os cadáveres

*

E depois de terem atravessado rapidamente uma
 feroz
 alegria subitamente apenas
 murcham
 encrespam-se
 como incendiadas
 e calam:
 dizem nada
 para ninguém

(Falo naturalmente
 de mim)

O poema está dividido em duas partes. Em um primeiro momento, o eu poético enfatiza “*Só vim ver o jardim*”, repetindo por sete vezes esse verso. Essa repetição confirma a sua contemplação diante da paisagem do jardim. O verso que radicaliza a contemplação “*Só vim ver o jardim*” é grafado em itálico, diferenciando-se da grafia dos versos que completam a estrofe, iniciados pelo advérbio de negação “não”, que nega a ação descrita: “Não quero mastigar / as flores”; “Não atirarei as pedras / em mim mesma”; “Não quero sorver o lago / num gole”; “Não pretendo cortar a cabeça / das rosas”; “Não vou cantar como se um pássaro / me atravessasse a garganta”; “Não vou agir como se se abatessem sobre mim / as estações do ano”; “Não vou esperar florescerem / os cadáveres”. A voz poética se afirma a positividade de sua ação “*Só vim ver o jardim*”, na mesma medida coincide com a negatividade de outras.

O mesmo acontece no segundo momento do poema, dividido graficamente por um asterisco: o eu poético sugere o que viria após essa contemplação do jardim. A passagem temporal está marcada no poema pela expressão “e depois”, acrescida da sensação de alegria que, rapidamente, feroz, subitamente “murcham / encrespam-se / como incendiadas / e calam: / dizem nada / para ninguém”, o poema aspira, num crescendo, o silêncio, o vazio. Nesse afirmar e negar, põe em causa os limites da voz,

e em última estrofe e entre parênteses, diz: “(Falo naturalmente / de mim)”, “fazendo de si um espaço de ressonância” (Erber, 2021, p. 10).

Adentremos mais no poema. O primeiro verso é introduzido pela palavra “Só”, que guarda uma ambiguidade em si, inclusive pela dupla possibilidade morfológica que apresenta enquanto adjetivo ou advérbio. Tanto pode remeter ao sentido de sozinho, portanto, para a solidão do sujeito poético, atmosfera mais íntima e melancólica, que abre a visão para esse jardim, como também ao de somente, explicitando a exclusividade da ação de ver o jardim em cena de atenção, nesse momento precioso e contemplativo.

Os versos seguintes operam não só elementos constitutivos do jardim – “flores, pedras, lago, rosas, pássaro, estações do ano, cadáveres” –, mas também verbos que remetem à acidez e à negatividade – “mastigar, atirarei, sorver, cortar, atravessasse, abatessem, esperar florescerem”. O eu poético repete, por sete vezes, a ação de somente e só estar vendo o jardim, sem executar nenhuma outra das ações que descreve na sequência de cada verso. Diante da cena do jardim, resiste a apenas contemplar: “*Só vim ver o jardim*”. De qualquer modo, é um sujeito em deslocamento e cruzado pela paisagem do jardim.

O final do poema sugere a retomada de seu início, em que o eu poético, sozinho, solitário e soturno, assume que está falando de si próprio. Infere-se que a subjetividade lírica utilizou os elementos da natureza para aflorar seus sentimentos e revertê-los em um lirismo singular, introspectivo. O eu poético funde-se à paisagem, desprendendo-se da contemplação e adentrando ao cerne da experiência com o jardim. Quanto mais o eu poético afirma “só vim ver o jardim”, mais se entrelaça na profundidade da qual esse jardim é feito, aproximando-se do que Collot (2013, p. 191) afirma: “A paisagem não é nem uma imagem nem um espetáculo, mas uma experiência. [...] Ela [a paisagem] corresponde a uma ‘sensibilidade ecológica’ difusa”. É essa experiência que interessa ao eu poético introduzir-se. A visualidade marca, assim, o primeiro canal de contato entre o eu poético e a exuberância, mistério e campo fértil de possibilidades da natureza.

O espaço da ausência e a redução dos elementos, tão presentes na poesia de Pizarnik, se fazem também presentes nos versos de Marques: a alegria e a beleza do jardim dão lugar ao vazio e ao silêncio, a diminuição dos recursos e das possibilidades advindas da natureza, que pareciam tão abundantes, ainda que inesperadas, são tomadas por uma negatividade e melancolia, até mesmo a falta de identificação

precisa das ações e do espaço geográfico aproxima os devaneios do eu lírico do terreno ardiloso de Pizarnik.

O poema parece operar uma lógica paradoxal interna na construção de seu corpo, na medida em que o silêncio e a introspeção do eu lírico se fazem presentes, agindo na construção da voz poética e do movimento que estão corporificados no espaço do poema. Como afirma Marques (2018, p. 9), a poesia de Pizarnik “É uma poética que não recusa o sujeito, ao contrário, mas, ao mesmo tempo, mostra-o sempre cindido, deslocado”. É nessa fratura que Marques também constrói o seu jardim lírico em homenagem à poeta argentina.

Vale ressaltar ainda que a edição brasileira de *Os trabalhos e as noites* apresenta posfácio de Davis Diniz (2018, p. 119), tradutor da obra do espanhol para o português, no qual utiliza como epígrafe um poema de Ana Martins Marques:

Este poema

em outra língua

seria outro poema

um relógio atrasado

que marca a hora certa

de algum lugar

Esse poema de Marques (2015) pertence à obra *O livro das semelhanças*. A escolha do poema de Marques dialoga com a segunda parte de *O livro dos jardins*, na medida em que, em cada poema homenagem às poetisas, abre-se um novo idioma lírico, no qual a autora se aproxima de alguma forma do universo poético das poetisas escolhidas, porém está operando outra língua, em outra cultura, em outro tempo e espaço. Diniz (2018, p. 122), em sua análise de tradutor de Pizarnik, traz luz à força do silêncio na poesia da autora ao dizer:

Nesse percurso, o poema é tanto silêncio absoluto quanto grito desesperado, um ponto de saturação da língua em que o verbo se cristaliza em toda a sua instabilidade para dizer o que está sendo dito a todo tempo sem nunca terminar de se dizer. Enfim, a poesia feita de mistério, prática que se explica menos pelo gosto obscurantista do que pela necessidade de revelação intermitente da léxis eleita.

O léxico lírico das poetisas, seja em espanhol, seja em português, é um espaço de florescimento de sentidos impregnados de sementes líricas.

O poema a seguir (Marques, 2019, p. 37-38) é dedicado à poeta russa Marina Tsvetáieva (1892-1941):

Um jardim para Marina

Costurei

uns firmes

uns frouxos

pontos

sobre o risco

costurei

mas não arrematei

e agora da noite mais uma vez

rompe-se o dia

(para coser

tem de soltar-se

uma mão

da outra)

saem das mãos

escritas, carícias

mas se te peço

teu peso

não me escrevas livros

e então a agulha solta-se

o dedo

feriu-se

gota vermelha

sobre o pano

branco:

entre as flores

de linha
 outra flor
 abriu-se

costurada a boca
 a outra boca
 sexo – é sutura
 mas não o amor:
 corpos desalinhavados
 partimos
 cada um para o seu lado

O encontro poético na obra de Ana Martins Marques desta vez é ao lado da poeta russa que tem uma biografia colada ao contexto da Revolução Russa (1917), assim como à Guerra Civil (1918-1921) do cenário político e social francês, país onde viveu no exílio. Paula Vaz de Almeida (2022, p. 13), estudiosa da obra de Marina Tsvetáieva, afirma que “a vida na emigração foi marcada pela extrema pobreza material – o que não a impediu, contudo, de manter-se sempre ativa, dedicando-se, ainda que a duras penas, à sua obra”.

A persistência na poesia e a intensa reflexão sobre seu ofício marcam a obra de Tsvetáieva, na qual o fazer poético se torna o centro de sua temática artística. Almeida (2022, p. 19) esclarece que a poeta, em consonância com as correntes de sua época, pensa em uma arte inteligível para todos: “ao mergulhar no incompreensível, o poeta ou a poeta deve transfigurar o caos em um poema acessível a qualquer pessoa. Mas, atenção: ser acessível não significa 123aptu-lo utilitário, fácil, didático”.

Adentrando um pouco mais na figura de Marina, Igôr Werneck Arantes e Prisca Rita Agustoni de Almeida Pereira (2019, p. 137), no artigo intitulado “A palavra vaga: silêncio e memória em Marina Tsvetaieva”, afirmam:

Ao pensarmos em Marina Tsvetaieva, estamos diante de uma figura fundamental nos estudos da Poesia Russa. Fruto de uma vida hostil, a poeta se inseriu na virada turbulenta do século XIX para o século XX, tempo de *instantam*, revisões e rápidas transformações. Suas obras ocupam lugar em meio a uma geração de talentosos poetas que se destacaram pelo compromisso com uma nova proposta estética nas letras russas, basta destacarmos a importância das proposições artísticas oriundas do

Simbolismo Russo e, também, da vasta influência advinda dos estudos Formalistas. Marina Tsvetaieva, diante de pouco mais de meio século de existência, abrigou-se na escrita construindo uma tênue relação entre essa e a vida, sob a égide de um estilo poderoso e musical, mas também conhecido pela concisão e pelo poder de reduzir o mais irredutível verso através de recursos formais.

Vejamos um fragmento do poema II da série (*O poeta e o tsar*) de Tsvetáieva (2022, p. 52):

Não condenar à treva final,

Ao surdimutismo apenas

O corpo talhado tal e qual

As tesouras – os poemas.

Impossível separar referências históricas da subjetividade lírica construída pela poeta. O título da série à qual pertencem os versos acima aponta uma relação que será desenvolvida ao longo das partes do poema, o poeta e o tsar, ou seja, o artista da linguagem e o imperador russo. Nos versos que ilustram a potência da poesia de Tsvetáieva, há o trabalho com o léxico que desenha o papel desses dois protagonistas, tais como “condenar”, propriedade do tsar em proferir uma sentença, seja de morte, a “treva final”, seja de “surdimutismo apenas”, ou seja, o estado do indivíduo surdo-mudo. O eu poético inicia sua expressão lírica imperativamente pedindo que não seja a morte tal fim, mas apenas a perda da fala e da audição. O mesmo deve se dar com o “corpo talhado tal e qual”, ou seja, que se preserve a estrutura física do organismo vivo, e que as “tesouras” talhem tal conjunto e funções, ou, ainda, que as tesouras marquem os cortes precisos, severos e concisos dos poemas.

Ana Martins Marques parece seguir os passos de sua homenageada, construindo um eu poético comprometido com o fazer poético e um olhar crítico diante do mundo. A “costura” da primeira estrofe é o próprio tecer lírico entre Ana e Marina, entre a poesia e a vida, entre os “firmes” e os “frouxos” “pontos”, as antíteses que atravessam o fazer poético e a construção humana, como “risco”, no papel, na sobrevivência. Assim, o sujeito poético arrisca sua escrita no alinhamento dos versos, costurando a expressão de sua subjetividade lírica. A segunda estrofe insiste na costura do verso, mas sem arrematar – a obra, a fala, a criação, o diálogo –, sugerindo

que a ação criativa lírica e a interlocução não cessaram, como na passagem do tempo, da noite “rompe-se o dia”. Também podemos associar a ideia da expressão “não arrematei” ao trabalho poético conciso de Marina, em que a palavra é costurada de modo preciso, justo, exato.

A estrofe seguinte apresenta, entre parênteses, o verbo coser e o movimento inevitável das mãos nessa ação criadora: soltar-se, para que a trama do poema seja criada. A voz de Homero e sua *Odisseia*, assim como a personagem mitológica Penélope, parecem ressoar nesses versos, desde o nome de origem grega, que significa fio, fibra, trama, tela. Enquanto esperava seu marido, Ulisses, voltar da Guerra de Troia, Penélope tecia um sudário para seu sogro, pai de Ulisses. Como não tinha interesse em ninguém além de Ulisses, para ganhar tempo e não ser obrigada a se casar com nenhum pretendente, a sábia Penélope tecia o sudário durante o dia e desmanchava-o durante a noite, em um coser sem fim de *risco* e espera. Esse mesmo movimento do dia e da noite, da costura incessante, também é trabalhado por Ana Martins Marques no poema à Marina. O campo semântico da costura persiste na costura do poema, na presença dos vocábulos “agulha”, “costurada”, “desalinhavados”.

A comparação entre o ato da costura e o ato da escrita ganha mais uma camada, quando o eu poético insere um interlocutor marcado pelo pronome “te”, compondo o sentido das “carícias”, do “dedo”, da “boca”, do “sexo”, dos corpos. Estamos diante de uma separação: a “agulha” feriu o “dedo”, o “sangue” escorre, mancha o “pano”, as “flores” estão na própria costura do tecido e do poema, abrindo-se para a boca “costurada”, censurada. Mas há “a outra boca”, o verso que marca de forma contundente a junção de duas partes, no caso dois corpos, o sexo, que, segundo o eu poético, não é amor, pois cada um segue seu caminho para um lado. As esferas amorosa e política também são operadas no poema construído por AMM e se aproximam ainda mais do contexto e das características poéticas de Tsvetáieva, silenciada, muitas vezes, em sua vida pessoal e profissional, por meio de conturbadas fases políticas no seu próprio país e mesmo quando emigrou para Praga e Paris. A ecosofia de Guattari ressoa no poema, na medida em que há uma postura ética-política, acentuada pela interlocução entre as vozes femininas e o próprio jardim, criado, manipulado e erguido por meio da trama de palavras e imagens.

“Um jardim para Ingeborg” (Marques, 2019, p. 39-40) é o poema dedicado à poeta Ingeborg Bachmann (1926-1973), no qual sobressaem o jardim, o sujeito e o mundo:

Deste lado
da cerca do jardim
estamos.

Do outro lado
o mundo.

Dias inteiros
bateram contra a cerca
e vemos agora seus pedaços
entre os cogumelos podres
no chão.

Pássaros voltam do inverno
o tempo é de recomeço
e o jardim sobreviveu
ao moinho das estações.

Também nós
nos reerguemos
sobre as cinzas e as bombas e os cadáveres.

Nenhum jardim
é inocente.

Não se misturam
as coisas e as palavras
intraduzíveis umas pelas outras:
de nada vale colocar um seixo no lugar
de um nome que falta
ou adornar um verso
com uma flor de laranja.

O gelo que um dia destruiu o jardim
deixou intacto este poema.

Silenciosos

estranhos
 andamos ladeando
 a cerca
 sentindo sobre os ombros
 o peso novo do verão.
 Usamos palavras antigas
 pedra folha e noite,
 Só nelas ainda
 confiamos.

Poeta nascida na Áustria, Ingeborg Bachmann é considerada o grande nome da poesia de língua alemã da segunda metade do século XX. Teve uma vida com estudos, viagens, trabalhos em meios de comunicação, além de relacionamentos com escritores reconhecidos, como o poeta Paul Celan. Sobre a poeta, Claudia Cavalcanti (2020, p. 182) afirma:

“A Boêmia fica na beira do amor” é um dos pontos altos da obra de Bachmann e ao mesmo tempo seu testamento poético. Nele há referência implícitas aos principais nomes que a influenciaram, nenhum quase manifesto que reúne os elementos líricos, políticos, filosóficos e biográficos, os quais ela era mestre em conciliar.

Explorando o universo de Bachmann, Gabriela Gomes de Oliveira (2021, p. 19) investigou a vida e a obra da poeta em seu artigo “A escrita feminina do pós-guerra no grupo 47: Ilse Aichinger e Ingeborg Bachmann”:

A escritora Ingeborg Bachmann nasceu na Áustria em 1926 e, assim como Ilse Aichinger, figura entre um dos grandes nomes da literatura austríaca. [...] Por um tempo, Ingeborg Bachmann mantivera um caso de amor com Paul Celan e era amiga íntima de Ilse Aichinger. Em 1952 ela apresenta, pela primeira vez, uma de suas produções literárias em um encontro do Grupo 47, o que ocasionou sua inserção no mesmo. Em 1961, Bachmann publica uma coletânea de contos [...] Trinta anos, traduzida para o português por Leonor de Sá, que foi recebida inicialmente de forma crítica, o que também se reflete em sua mudança da poesia lírica para a prosa acompanhada da ruptura com a narrativa realista, como era típico entre os autores do Grupo 47. Esse ciclo de histórias tematiza a guerra e o nacional-socialismo por meio da linguagem lírica, assim como também a travessia por sobre as fronteiras terrestres ao final da guerra. O assunto predominante, por vezes utópico, são os movimentos de partida e seus trágicos fracassos. [...] Desde a década de 1980, Bachmann tem recebido mais elogios do que críticas e se tornou uma figura de destaque da literatura feminista.

Leiamos um fragmento poético do poema “O tempo adiado” de Bachmann (2020, p. 9):

Vêm aí dias piores.
 O tempo adiado até nova ordem
 surge no horizonte.
 Em breve debes amarrar os sapatos
 e espantar os cães para os charcos.
 Pois as vísceras dos peixes
 esfriaram no vento.
 A luz da anileira arde pobremente.
 Teu olhar pressente a penumbra:
 o tempo adiado até nova ordem
 desponta no horizonte.

O poema lido insere-se no ciclo de textos que tematizam a guerra por meio da linguagem lírica, como apontou Oliveira. O anúncio de “dias piores”, presente no primeiro verso, anuncia o período que se vive e torna sugestivo o próprio título do poema, que se repete no segundo verso: “o tempo adiado”, reforçado pela implícita demora “até nova ordem”. A travessia de “dias piores” até “nova ordem” é, portanto, estabelecida pelo suspense do “tempo adiado”. As imagens que seguem são de travessias nesse tempo presente, em que se deve “amarrar os sapatos”, como sugestão de saída e movimento. Os cães, conhecidos como caçadores, devem ser afastados “para os charcos”, pois os restos mortais dos peixes estão expostos “no vento”. A cena marca a subjetividade animal em sofrimento, seja a própria morte dos peixes, concretizada por suas “vísceras”, seja pelo movimento dos cães em direção ao local em que há água parada, suja, lodacenta. O oitavo verso introduz o elemento da “luz da anileira”, ou seja, a iluminação de uma planta que “arde pobremente”, sugerindo seu pequeno sinal de vida, mas como está no tempo de “dias piores”, a esperança da vida vegetal “arde pobremente”. Ainda assim, no nono verso, o eu poético insere o interlocutor por meio do pronome “teu”, marcando a visão humana diante de tais dias: “teu olhar pressente a penumbra / o tempo adiado até nova ordem

/ desponta no horizonte”. A nova ordem é uma possibilidade para esse “tu”, até que alguém dê um novo comando, conforme a afirmação expressa no poema “o tempo adiado até nova ordem”.

Retomemos o poema de AMM. O cenário do jardim abre o poema com uma cerca: parecem existir dois universos, duas subjetividades, de um lado, o do eu poético e seu espaço interno; de outro, o mundo externo. É importante notar que, ao lado do eu poético, é colocado possivelmente o interlocutor do poema, uma vez que há a presença do verbo na 1ª pessoa do plural “estamos”. Também podemos estabelecer a conexão externa com os referenciais de Bachmann e o mundo de Marques, ou, ainda, o mundo da poesia em contraponto ao mundo da guerra, cujo cenário era familiar a Bachmann e aqui é recuperado pelo poema de AMM. O passar do tempo bateu contra a cerca que divide geograficamente o externo e o interno, o público e o privado. A ação do tempo sugere marcas na paisagem do jardim: “a cerca / e vemos agora seus pedaços”; “cogumelos podres no chão”.

O tempo é de recomeço, e a natureza sobreviveu às mudanças temporais das estações. A transformação das estações e a volta da imagem do jardim sobrevivente criam uma noção de resistência. Há o recomeço para a natureza e para o homem, sugerido pelo pronome “nós”: “Também nós / nos reerguemos”, dando sequência ao tom de restauração diante dos vestígios de um tempo de guerra: “sobre as cinzas e as bombas e os cadáveres”. A voz do eu poético e da natureza estão vivas, assim como alguns sobreviventes, apesar da truculência dos elementos representativos do tempo de combates.

Os versos seguintes desconcertam “Nenhum jardim / é inocente”, toda paisagem é cúmplice de uma ação, álibi, refém ou cúmplice de mudanças e transformações. Aqui as palavras que compõem o texto ganham a potência da ação ou do silêncio, e o eu poético é taxativo: “Não se misturam / as coisas e as palavras / intraduzíveis umas pelas outras: / de nada vale colocar um seixo no lugar / de um nome que falta / ou adornar um verso / com uma flor de laranja”. Coisas e palavras são intraduzíveis umas pelas outras. Diante de uma realidade crua da guerra, como unir os elementos díspares? Mas ainda sobrevive o poema intacto e as palavras nas quais ainda confiamos: palavras antigas, “pedra folha e noite”.

O sujeito poético e seu interlocutor continuam a ladear a cerca: “Silenciosos / estranhos / andamos ladeando / a cerca / sentindo sobre os ombros / o peso novo do verão. O silêncio ecoa nos versos, e o poema e nós resistimos às adversidades. Os

versos dedicados à Ingeborg, em alguma medida, relembram os jardins anteriores, enquanto espaços de resistências, mudanças e sensibilidades, guiados por vozes femininas.

O último poema de *O livro dos jardins* (Marques, 2019, p. 41) é para Laura Riding (1901-1991), poeta americana:

Um jardim para Laura

Do topo de ti

a cabeça

pensa

Esburacados

os mapas

dão para o lugar nenhum

da tua mesa de trabalho

Explora

o impensado

como quem cultiva

no jardim

o espaço entre as plantas

O prefácio que Rodrigo Garcia Lopes (2004, p. 12) escreveu a respeito dessa poeta americana aponta para a potência poética de Laura Riding:

Apesar de todas as loas, passados cento e três anos de seu nascimento, Laura Riding (1901-1991) continua sendo um dos casos mais paradoxais e polêmicos da história da poesia contemporânea. Sua obra (poemas, ensaios, crítica, novelas históricas) e sua poética de recusas ainda aguardam o reconhecimento que merecem [...]. Uma guerra mundial, o domínio de Eliot, da Nova Crítica e seu cânone, a dificuldade de encontrar seus livros (que se esgotaram e deixaram de ser editados), sua proibição de publicar poemas em antologias (especialmente feministas), sua recusa em ser interpretada, tudo isso fez com que seu nome fosse pouco a pouco esquecido [...]. Nos anos 60, no momento em que a hegemonia da Nova Crítica dava lugar aos beats, a poesia confessional, a poesia black, aos objetivistas e outras correntes poéticas, Riding faz seu retorno à cena literária [...]. A longa carreira de Riding cruza o turbulento século 20 como um signo da própria complexidade e extremismo de nossa era.

O texto de Lopes (2004, p. 16) ressalta não apenas aspectos da biografia de Riding pouco divulgada, como também a força motriz de sua obra poética:

Sua “poesia da mente” – onde o que está em jogo é que o que pensamos é a nossa realidade – representa um desvio no paradigma da poética modernista da primeira metade do século: de uma poesia centrada na imagem lírica (e nos postulados simbolistas e românticos) para uma poesia centrada na linguagem. Focalizando a experiência consciente e o tempo duracional do pensamento, os poemas de Riding têm o objetivo preciso de constatar um fato: enquanto seres humanos e pensantes, estamos numa condição permanente chamada linguagem.

Ana Martins Marques cultiva e fotografa em “Um jardim para Laura” o pensamento poético de Riding. Uma geografia poética é sugerida nas imagens: “topo, mapa, mesa de trabalho, jardim, espaço”. A subjetividade lírica criada por Marques mostra, nas relações entre versos e estrofes, a potência de um pensar criativo-crítico: “Do topo de ti / a cabeça / pensa”. O pensamento lírico é transformado em linguagem poética, enquanto a “cabeça / pensa”, o poema se desenha na “mesa de trabalho”, explorando, pesquisando, cultivando novas maneiras de dizer, de sentir, de pensar o que está no interdito, no “espaço entre as plantas”, no intervalo de uma forma e outra de um objeto e outro, de um pensamento e outro. Assim como AMM, os poemas de Riding, segundo Lopes (2004, p. 31, grifo do autor), “põem em ação uma poética da consciência desperta, que exige do leitor total atenção ao *que* e *como* algo está sendo dito/pensado”.

Um poema de Riding, traduzido por Lopes (2004, p. 46), encerra o prefácio e dialoga com o poema homenagem de AMM:

Não fosse isto um poema
 Eu falaria sobre o falar,
 Escreveria sobre o falar (e sobre o escrever)
 Que se guardaria para o outro, outros,
 Se construiria para o mundo,
 Ou para ninguém, contendo em si sua força viajante,
 Sem precisar de nenhuma graça de tempo para resgatá-lo
 De uma perda total.

Ou eu falaria, escreveria, assim,
 Esforçando-me para construir,
 dizer,
 Algo ligando nossos entendimentos
 Numa realidade de palavras, de eus, de outros,
 Mais dizível, mais penetrável, habitável, aberta.

Riding trabalha com a potência da linguagem, sua força criadora que fala, escreve, guarda, cria, constrói e que busca o outro, os outros, sentido(s), olhar(es). A subjetividade lírica da poeta constrói o mundo por meio da linguagem, sem, necessariamente, ter um interlocutor ou um tempo demarcado, mas esforçando-se para traduzir o indizível, ser penetrável, habitável por outras subjetividades. É feita para o outro, mas também para ninguém, se alimenta do mundo, mas também de si própria, de sua forma viajante. A palavra poética de Riding é livre e libertadora, assim como o jardim de AMM, a linguagem vive *no* espaço entre as plantas, na autonomia criadora. É na alteridade que vivem as possibilidades do eu poético de expandir. Lembremos que o pensamento ecológico permite que nosso universo cresça e estabeleça novas conjecturas e possibilidades.

O sujeito poético de “Um jardim para Laura” parece ter aprendido a matemática poética da americana, quando põe como protagonista a cabeça trabalhando, explorando os espaços interditos, “como quem cultiva / no jardim / o espaço entre as plantas”. É esse espaço quase invisível que cresce e se expande na luta com as palavras para a materialização do invisível, trabalho engenhoso executado tanto no poema de Marques quanto no poema “Não fosse isto um poema” de Riding, em que a indeterminância e a sugestão ganham valor lírico.

2.4 Estar no mundo: entre plantas, flores e jardins

crivo de flores, a terra coroada de brilhos

Safo (2003, p. 73)

Após percorrermos as duas seções que compõem *O livro dos jardins*, seus respectivos blocos, e experimentarmos, analisarmos e sermos atravessados pelas

paisagens e pelas poetisas homenageadas, que edificam os poemas propostos por AMM, seus espaços e subjetividades, apreendemos a sua relação fina com a produção poética, a postura ética diante das subjetividades humana e vegetal assumida pela poeta, assim como valorização que assume diante da vida e da poesia.

O mundo visível das aparências ganha amplitude e profundidade, e o mundo invisível assume sua existência contundente quando analisamos cada verso, cada estrofe, cada poema de *O livro dos jardins*. Desde a confecção artesanal do objeto livro em que os poemas estão impressos até a posição assumidamente ecológica que penetra o conteúdo dos poemas, forma e sentidos que aprofundem ao pensamento ecológico do projeto ao qual o livro se filia, marcando a produção de *O livro dos jardins* enquanto uma obra pertencente à linhagem da ecocrítica na literatura brasileira contemporânea.

Na primeira seção do livro, com o bloco de poemas que começam a tatear a paisagem dos jardins, intitulado “Caminhos da fitoescrita”, com poemas como “Também a mesa de ripa” e “Desconheço o nome”, seguido pela sequência do bloco “Jardins”, tais como “Jardim francês”, “Jardim inglês” e “Jardim japonês”, ou ainda no bloco “Flores”, exploradas pelo eu poético e suas subjetividades como em “dente-de-leão”, “cactos”, “rosa” e “girassol” e, por fim, o bloco dos poemas que fecha a última seção da primeira parte “Jardineiro” e opera com a figura do cultivador dos jardins, como em “Este ano não floriu”, “Passo o dia cortando”, “Você se aplica no cultivo” ou “Mais valia, você sabe, plantar um jardim”, os poemas dessa primeira parte do livro exploram o confronto entre as subjetividades humanas e vegetais, em um entrelaçamento na busca por uma convivência digna e criativa, respeitosa e imaginativa, em que todos, homens, mulheres, plantas, flores, constituem as paisagens, e seus contornos dependem das ações que estabelecem entre si.

Já na segunda seção do livro, no bloco chamado de “Jardins e olhares femininos”, está claro que os poemas mantêm viva a memória das poetisas escolhidas por AMM, ao mesmo tempo que marcam a presença de um inventário poético de vozes. Há uma interlocução entre a poesia de AMM e as poetisas a quem a autora dedica cada um dos poemas, por isso a ideia da fusão dos olhares femininos no título do bloco. O intercâmbio poético entre Brasil, Estados Unidos, Polônia, Argentina, Rússia e Áustria se dá por meio das escolhas de AMM para cada uma das homenageadas escolhidas: Orides Fontela, Sylvia Plath, Wislawa Szymborska, Alejandra Pizarnik, Marina Tsvetáieva, Ingeborg Bachmann e Laura Riding.

As escolhas da autora fazem parte de seu ofício de escrever, como revelou em entrevista concedida para a edição de *Revell*, na matéria “A vitalidade incomum da atual poesia brasileira: entrevista com Ana Martins Marques”, ao professor da Universidade Federal de Rondônia Vitor Cei Santos (2016, p. 246):

há ainda uma outra fase, que diz respeito à seleção dos poemas, ao arranjo dos textos para formar um livro. Considero que essa etapa também faz parte da “criação literária”, ela é ao mesmo tempo uma operação de leitura e um novo processo de escrita, porque a ordem em que os poemas aparecem num livro pode alterá-lo significativamente.

Assim, seja por meio da edição primorosamente artesanal, seja pela produção rústica da obra, seja pela sequência estratégica de poemas, seja pelo coro de potentes vozes poéticas, AMM, as plantas, as flores, Orides, Sylvia, Wislawa, Alejandra, Marina, Ingeborg, Laura, todas essas vozes combinadas estão inscritas nos poemas de Marques e operam diferentes matizes da condição humana e da condição vegetal por meio da escrita pensante, pulsante e viva de Ana Martins Marques.

Há uma combinação arquitetônica entre intelecto e emoção, mente e corpo, fluxo e permanência, humano e vegetal, sobre a qual AMM instaura um lirismo botânico sobre a condição da vida em todas as suas formas, falando sobre e com as plantas, perseguindo uma convivência na diferença e na atenção, louvando a gentileza, a amabilidade e a homenagem ao outro, distinto do eu poético, mas, concomitantemente, parte constitutiva de sua criação e vida. A palavra poética de AMM encontra diferentes camadas, gradações de sentidos e sensibilidades, em que há simultaneamente a construção dos jardins e o cultivo de vozes, como elementos orgânicos e inerentes ao ato da criação. A metamorfose da paisagem é recortada por estéticas botânica e poética.

Como aponta Coccia (2018, p. 22):

É em face do mundo e da natureza que o homem pode verdadeiramente pensar. Essa identidade entre mundo e natureza está longe de ser banal. Pois *natureza* designa não o que precede a atividade do espírito humano, nem o oposto da cultura, mas o que permite a tudo nascer e devir, o princípio e a força responsáveis pela gênese e pela transformação de todo e qualquer objeto, coisa, entidade ou ideia que existe e existirá. Identificar natureza e cosmos significa antes de tudo fazer da natureza não um princípio separado, mas aquilo que se exprime em tudo o que é. Inversamente, o mundo não é o conjunto lógico de todos os objetos, nem uma totalidade metafísica dos seres, mas a força física que atravessa tudo o que se engendra e se transforma. Não há nenhuma separação entre a matéria e o imaterial, a história e a física. Num plano mais microscópico, a natureza é o que permite estar no mundo e,

inversamente, tudo o que liga uma coisa ao mundo faz parte de sua natureza. [...] para conhecer o mundo é preciso escolher em que grau da vida, em que altura e a partir de que forma se quer olhá-lo e, portanto, vivê-lo. Precisamos de um mediador, um olhar capaz de ver e viver o mundo lá onde não conseguimos chegar.

O livro dos jardins escolheu um caminho para mediar o olhar do homem perante a vida: canta uma ode à natureza, às plantas e aos jardins, sua beleza e vigor, semeia palavras férteis ao longo dos poemas-jardins. O livro se torna um jardim de subjetividades humana e vegetal, paisagens e autoras, que une o cotejar do passado, presente e futuro, vozes e subjetividades que se cruzam e semeiam nas páginas de *O livro dos jardins* esperança, delicadeza, força vital à vida em suas mais variadas formas de porvir.

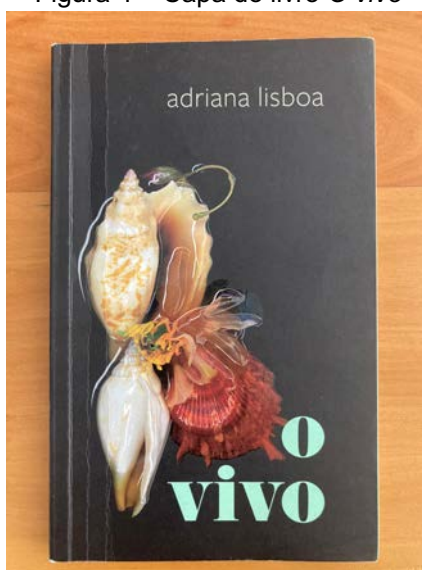
3 O VIVO E A POÉTICA ANIMAL, MINERAL E VEGETAL DE ADRIANA LISBOA

3.1 Tecendo o porvir: poesia, imaginação e afirmação da vida

[...] a confluência é a energia que está nos movendo para o compartilhamento, para o reconhecimento, para o respeito (Antônio Bispo dos Santos, 2023, p. 15).

O vivo, livro de Adriana Lisboa publicado pela Relicário em 2021, possui 49 poemas que exploram a temática da vida em suas mais variadas formas, criando subjetividades animal, vegetal, mineral e humana em confronto e diálogo com as pautas contemporâneas. O título da obra, sugestivo e assertivo na valorização da existência, é redimensionado pela imagem de uma concha entreaberta com uma espécie de vegetal justaposto, da artista Mariana Palma, sugerindo a convivência dos reinos vivos como partes constituintes da obra.

Figura 4 – Capa do livro *O vivo*



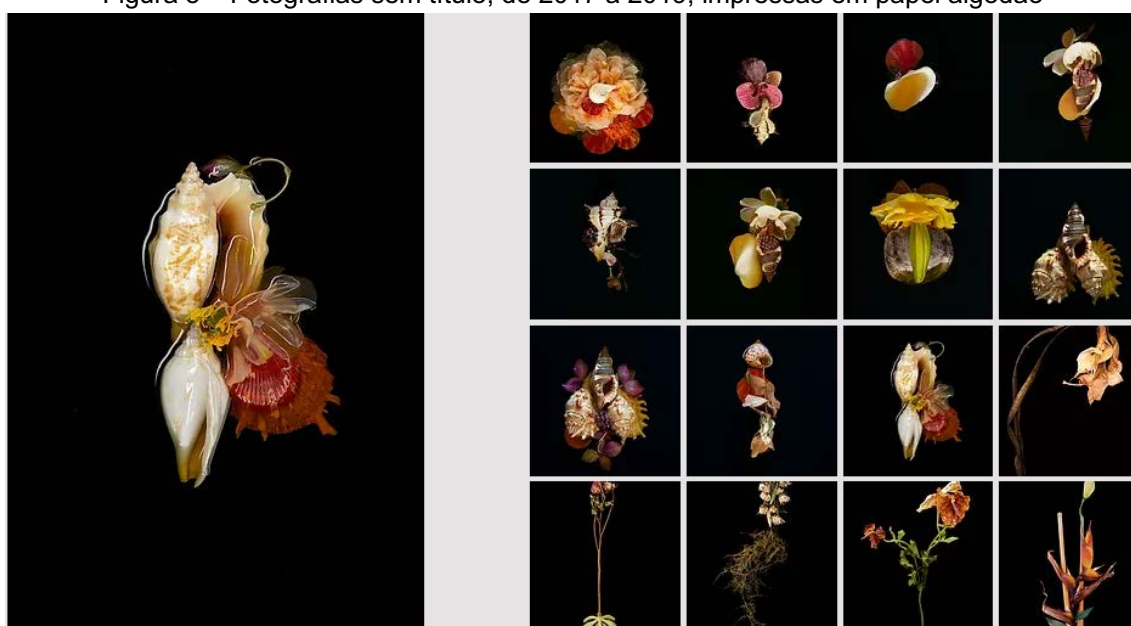
Fonte: Acervo pessoal.

Mariana Palma, formada em artes plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado, participa de exposições individuais e coletivas. Segundo informações coletadas do *site* oficial da artista (Palma, 2023):

Mariana Palma cria espaços pictóricos únicos, construídos pela justaposição de elementos de famílias distantes. Nas grandes telas de cores saturadas, azulejos convivem com folhagens, ralos com anêmonas, cortinas de teatro com flores, tecidos estampados, drapeados e desfiados. Nas aquarelas e

fotografias, elementos naturais e artificiais geram híbridos improváveis. O resultado são composições inesperadamente harmônicas e enigmáticas que, ao causar certo estranhamento, convidam o espectador a tomar tempo para observação. A contemplação revela indícios genéticos. O grandeur, a dramaticidade, a exuberância emocional, a vitalidade, a construção do movimento, o uso de texturas contrastantes e materiais luxuosos revelam o diálogo com a pintura barroca dos séculos 16 e 17, evocando reflexões sobre a sensualidade, a efemeridade da beleza, o bombardeio de imagens da atualidade. O uso de cores puras remete aos pintores flamengos, enquanto os sutis efeitos perspécticos sugerem o domínio da lição renascentista (e sua subversão). A artista parte dos pressupostos da tradição pictórica para abordar suas inquietações. As referências filtram o repertório emocional e geram um trabalho em que o aparente trasbordo de elementos segue, no fundo, uma organização precisa.

Figura 5 – Fotografias sem título, de 2017 a 2019, impressas em papel algodão



Fonte: Palma (2023).

A fotografia selecionada para a composição da capa do livro de Lisboa aponta para alguns aspectos importantes da obra de Palma: as referências aos elementos naturais mesclados com uma manipulação artificial permitida pela técnica artística, a força da vitalidade e o tempo de observação, que também presenciaremos nos poemas de AL.

Para este capítulo, selecionamos 28 poemas sobre essa obra de Adriana Lisboa que dialoga com as poéticas animal e vegetal. Ressalta-se que a análise de um dos poemas selecionados, “paraquedas colorido”, foi realizada no capítulo 1. O prefácio de *O vivo* é de autoria de Claudia Roquette-Pinto, que o inicia com duas perguntas – “O que podem os poetas, em tempos de fim de mundo? Que sentido pode haver em se fazer poesia, diante do caos que permeia nosso planeta neste século 21?” –, as quais têm consonância com as indagações desta pesquisa, pois buscamos

responder à interrogação: como a escrita poética de Adriana Lisboa, especificamente em *O vivo* (2021), reconstrói a relação entre o humano e a natureza, considerando a cisão entre o homem e o meio ambiente nos tempos atuais? As hipóteses formuladas também parecem sintonizar-se com a visão de Claudia Roquette-Pinto, já que anunciam não só que a escrita poética de Adriana Lisboa evidencia o pensamento animal, humanista, mineral e vegetal, como também que sua escrita poética sugere um diálogo com a filosofia da natureza, propondo a (re)construção de uma poética relacionada com as experiências humanas e a natureza. Ainda, o pensamento de Claudia Roquette-Pinto (2021, p. 11) traduz o que objetivamos neste trabalho ao dizer:

quando é fruto da prática de toda uma existência, inarredavelmente comprometida com a investigação do ser, quando, ainda, inclui em sua mirada o reconhecimento do Outro como digno de respeito, curiosidade (e até amor), sem, nem por um momento, deixar de lado a mais fina artesanaria – aí, sim, a poesia esplende em toda sua potência transformadora e se constitui em uma afirmação incontornável da vida.

O prefácio ainda reforça o trabalho que Adriana Lisboa despende com os reinos animal, vegetal e mineral “numa reafirmação da interconectividade de todas as formas vivas, sua igualdade de protagonismo, sua interdependência” (Roquette-Pinto, 2021, p. 12). As duas epígrafes em *O vivo* situam a motivação da obra. Na primeira, de abertura ao livro, Adriana Lisboa (2021, p. 7) insere poema da poeta portuguesa Adília Lopes:

Clarice Lispector,
a senhora não devia
ter-se esquecido
de dar de comer aos peixes
andar entretida
a escrever um texto
não é desculpa
entre um peixe vivo
e um texto
escolhe-se sempre o peixe

vão-se os textos
 fiquem os peixes
 como disse Santo Antônio
 aos textos.

Adília evoca Clarice Lispector, autora que instigou, inúmeras vezes, as vozes animais e vegetais em seus textos, de modo a aproximar literatura e os seres vivos, em obras como *Laços de família* e *A descoberta do mundo*. Santo Antônio, teólogo, místico, orador e taumaturgo, canonizado por seus milagres em vida, pregou para um cardume de peixes, tentando aproximar potenciais fiéis à sua interlocução pacífica. De modo coloquial e fazendo referência à narrativa infantil de Clarice Lispector (1968), *A mulher que matou os peixes*, no qual a narradora justifica a morte dos peixes por conta de seus afazeres de escritora. Paródia e ironia perpassam o poema dado os compromissos de mulher e escritora. Adília joga com o par: alimentar peixe e escrever textos, fazendo um apelo à memória – Sermão de Santo Antônio aos peixes. Contrapõe-se, contudo, enquanto no sermão Santo Antônio fala aos peixes, no poema Santo Antônio fala aos textos: “como disse Santo Antônio / aos textos”. Questionando saberes estabelecidos, Adília ironicamente opera a indiferenciação entre peixes e textos. Ao reino animal, é comparada a dedicação à criação textual. O poema celebra a vida animal, mas também a poesia, interconectando sujeito, palavra e mundo.

Adriana Lisboa é filha de uma bióloga que atuou na área da botânica na Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa, o que marca a sua convivência com este mundo, além de lidar com temas do cotidiano, principalmente femininos e domésticos. Os olhares femininos dessas autoras parecem ter encontrado um ponto de conexão nas metáforas animais e vegetais em suas literaturas, produções literárias femininas comprometidas com a vida.

A segunda epígrafe declara: “Eu gostaria de eleger palavras que sejam, para começar, nuas, simplesmente, palavras do coração. Jacques Derrida, *L’animal que donc je suis*” (apud Lisboa, 2021, p. 15). Derrida busca a palavra em sua origem, no aquém da palavra para a descoberta de um mundo novo. As epígrafes evidenciam a familiaridade desses autores com os universos da linguagem, do animal e do vegetal.

Vale lembrar também a obra-prima de Clarice Lispector, *Água viva*, um retrato da vida fracionada da narradora que é dividida no relato de sequências subjetivas,

reflexivas, metalinguísticas e filosóficas sobre a existência humana e o ato de criação, tal como sugere o poema de Adília ou o pensamento de Derrida. Afirmo a narradora clariceana:

Então escrever é um modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não palavra, ao morder a isca, incorporou-a (Lispector, 2019, p. 36).

Com maestria Clarice cria, recria e metamorfoseia seu Objeto gritante em *Água viva*: a habilidade em ir aquém da palavra esteve presente desde a matriz do trabalho, em que a linguagem é a protagonista que capta a realidade e sua potência. É como isca que a palavra se faz poema em “um peixe lê drummond” (Lisboa, 2021, p. 64):

um peixe lê drummond

ficou aberto o livro
do lado do aquário
de modo que o peixe lê
sobre a forja do governo
e os soldados de espingarda
à caça de eleições e passarinhos
(mas há os tiros que são só
pelos tiros mesmo)
ficou aberto o livro
e o peixe lê
sobre coisas que não
lhe dizem respeito
nem à temperatura controlada
da água onde respira
nem à comida que todos os dias
deus chacoalha na superfície
do seu pequeno mundo
saem bolhas
em vez de palavras

quando ele arrisca um comentário
e constrangido o peixe se cala (ou
muda de assunto)

a indústria matadeira grassa
mas por enquanto
ainda não ameaça o seu aquário

O título do poema indica intertextualidade significativa como chave interpretativa de leitura do texto: “um peixe lê drummond”, sugerindo que as subjetividades presentes estão, de alguma forma, em contato com outra voz poética, a do poeta Carlos Drummond de Andrade. O nome do poeta mineiro não é mero acaso, sugere que o poema será lido à luz dessa informação e, além disso, que o livro está sendo lido pelo peixe. Leituras e subjetividades que se cruzam e se contaminam “sobre a forja do governo”. Há camadas de vozes que se sobrepõem na leitura: a voz do eu poético, condutor dessa sinfonia de poéticas que se cruzam, a voz drummondiana, acionada pelo viés político e poético, marcando a expressão de sua subjetividade em direção à alteridade, que se materializa na figura do peixe que, por sua vez, possui sua própria linguagem poética: as “bolhas” que saem do peixe são equivalentes às palavras que saem da voz poética que lhe adverte sobre a realidade de fora do aquário. Os discursos estão comprometidos com a realidade social que nos rodeia, assim como algumas poesias drummondianas. Segundo Bortoloti (2020, p. 138):

Na primeira metade dos anos 1940, o poeta Carlos Drummond de Andrade assumiu um engajamento político raro em sua trajetória, alinhado a ideias de esquerda e ao comunismo internacional. Esta postura refletiu-se tanto em sua conduta profissional, como funcionário no Ministério da Educação e da Saúde, quanto em suas referências poéticas.

AL parece recuperar esse aspecto do engajamento político de Drummond construído no século XX e apontado por Bortoloti.

Os três primeiros versos desenharam a presença de um eu poético que introduz a figura do peixe em ação como leitor “o peixe lê”. O verbo no pretérito “ficou”, que abre a sequência da imagem “aberto o livro”, induz que o objeto foi deixado aberto por alguém de fora do aquário, realidade do eu poético. Portanto, o livro faz parte da

realidade externa do aquário, enquanto o peixe está do outro lado, de dentro do aquário, seu hábitat no poema. Entendemos que essa divisão entre mundos e a possibilidade de leitura do peixe é possível, pois o aquário é transparente, permitindo visibilidade de dentro e fora desse recipiente.

A aproximação com a temática do engajamento político se faz presente quando o eu poético introduz, no terceiro verso, a “forja do governo”, ou seja, sua oficina de trabalho, sua administração, o modo como conduz a administração pública. A configuração da “forja do governo” é exemplificada pelas imagens dos versos seguintes, em que há “os soldados de espingardas / à caça de eleições e passarinhos” de toda ação violenta criada pelas autoridades.

A segunda estrofe recupera o que foi dito anteriormente, marcando que o peixe vive independentemente do que está acontecendo fora do aquário “sobre essas coisas que não / lhe dizem respeito”. O seu “pequeno mundo” está, aparentemente, protegido da opressão da “forja do governo”.

O livro continua aberto aos olhos do peixe, estimulando as reflexões no poema: o que é realidade, o que é ficção, o que é o mundo dos peixes e o mundo dos humanos? Esses mundos podem conviver? O mundo do peixe reage: “saem bolhas”, “ele arrisca um comentário”, ainda que “constrangido / o peixe se cala”.

Os versos finais representam a síntese do pensamento do eu poético compartilhado com o peixe: “indústria matadeira grassa”, a forja governamental agora é uma indústria assassina que se alastra e cresce. A introdução da expressão adversativa “mas por enquanto / ainda não ameaça o seu aquário” revela que, por enquanto, o peixe está salvo da violência que se alastra, mas não se sabe até quando sua existência será preservada dentro do aquário.

O eu poético enxerga alteridade na figura do peixe, que promove a aproximação entre as subjetividades animal e humana. A presença da subjetividade animal é trabalhada por meio da invenção poética, que valoriza a capacidade de sensibilidade do animal. A partir desses vínculos entre sujeito, mundo e palavra, Collot (2018, p. 66) esclarece:

O nó entre identidade e alteridade funda a responsabilidade da palavra poética, que faz com que o poeta possa responder por ela e com que possamos responder-lhe: ele “está carregado de humanidade, dos próprios animais”. Na medida em que o poeta traz para a palavra não o seu eu, mas esse Eu desconhecido que cada um traz em si, o poema pode nos falar, a nós outros. Ora, para exprimir e comunicar essa íntima estranheza, que

procede do desregramento de todos os sentidos, o poeta deve mobilizar todos os recursos semânticos e significantes da língua: “inventar um verbo poético acessível” “a todos os sentidos”, ao mesmo tempo polissêmico e sinestésico.

AL opera a responsabilidade da palavra poética ressaltada por Collot, reconhecendo e legitimando a alteridade animal e seu modo de ser e estar no mundo. Para tal, explora os recursos da linguagem poética, sem perder de vista o engajamento político aprendido com seu conterrâneo Drummond e a sensibilidade diante do outro e da realidade.

O nó entre o eu e o mundo atravessa as subjetividades postas no jogo poético, conforme corrobora Souza (2022, p. 95):

O entrelaçamento entre sujeito e mundo constitui um dos pilares dos estudos de Michel Collot [...]. Ao abordar o problema da subjetividade na lírica moderna, o autor coloca em crise o valor atribuído ao sujeito na construção do discurso poético, sugerindo um caminho alternativo para a investigação dos modos de subjetivação na poesia, que envolve o desapossamento do eu lírico em nome da alteridade e a recusa à tradição teórica e crítica que concebe o lirismo moderno como expressão de uma subjetividade, como manifestante de uma interioridade pura.

Não há uma subjetividade pura e única no poema. A imagem desconcertante de um peixe que “lê” percorre a composição poética, munindo o animal de poesia, invenção, imaginação, metamorfose em diálogo com o eu poético. Desse modo, a alteridade representada no poema pela imagem do peixe é trabalhada de forma inventiva e reflexiva, valorizada em sua forma de existência, resistência e convivência com o humano.

Vai se delineando, assim, na obra *O vivo*, a abertura para a exploração das subjetividades poéticas que exploram a presença da alteridade, aos moldes do que Collot apresenta, e de outras vozes e possibilidades, muitas vezes, marginalizadas, conforme enfatiza Maria Esther Maciel (2011, p. 85):

Os animais, sob o olhar humano, são signos daquilo que sempre escapa à nossa compreensão. Radicalmente outros, mas também nossos semelhantes, distantes e próximos de nós, fascinamos ao mesmo tempo em que nos assombram e desafiam nossa razão. [...] No que tange à literatura, por exemplo, podemos afirmar que as tentativas de sondagem da outridade animal nunca deixaram de instigar a imaginação e a escrita de poetas e escritores de diferentes épocas e procedências, seja pelos artifícios da representação e da metáfora, seja pela evocação conscienciosa desses outros, seja pela investigação das complexas relações entre humano e não humano, entre humanidade e animalidade. Tal esforço indica tanto uma necessidade de apreender algo deles quanto um desejo de recuperar nossa

própria animalidade perdida ou recalcada, contra qual foi sendo construído, ao longo dos séculos, um conceito humano e de humanidade.

Continuamos a explorar o tempo porvir no livro *O vivo*, de AL, as subjetividades não humanas, como parte constitutiva do pensamento ecológico da obra, em que homens, animais, minerais e plantas possuem o mesmo valor criativo, vital e, portanto, afirmam a potência da vida por meio da imaginação e da inventividade poética. Adriana Lisboa reconfigura o papel do eu poético, articulando o mundo e a experiência poética na dinâmica da alteridade.

3.2 Fissuras e ranhuras: na palavra e no ser

Em sua rotação o poema emite luzes que brilham e se apagam sucessivamente. O sentido dessa cintilação não é a significação última, mas a conjunção instantânea entre o eu e o tu. Poema: busca do tu (Octavio Paz, 2012, p. 289).

Os poemas de *O vivo* apresentam o movimento de rotação apontado por Paz, conjugando a relação entre o eu poético e a alteridade, o outro, “o tu”. O poema é a marca expressiva desse eu poético, o tu é o que o poema almeja, ou seja, o outro. Os poemas analisados neste bloco aprofundam a discussão iniciada no item 3.1 “Tecendo o porvir: poesia, imaginação e afirmação da vida” e estão centrados em operar essa dinâmica entre as subjetividades, marcadas por fissuras e ranhuras, brechas e aberturas em busca da mistura entre a palavra e o ser.

A seguir, alguns poemas que exploram a subjetividade lírica em busca da subjetividade animal, corroborando esse movimento de busca e encontro do eu com o tu, mediado pela cintilação da palavra poética.

O poema “eva” (Lisboa, 2021, p. 18) sugere a continuidade das reflexões aqui propostas em consonância com a criação de uma interlocução entre o eu poético e o próprio poema, representado pela palavra.

eva

como se lava a palavra

terra

como se pesa

se pila
a palavra

como se bebe a palavra
água
como se morde a palavra
cão

como se livra
do livro
no livro
essa brasa acesa
essa ave brava
essa ave
a palavra?

O poema “eva” introduz o advérbio interrogativo de modo “como” desde o primeiro verso, retomando-o mais quatro vezes, apresentando, assim, camadas de repetição que enfatizam a interrogação do eu poético diante da liberdade do ser e da palavra. Lavrar a “palavra” é uma ação crescente no poema, ao mesmo tempo que é associada ao movimento de libertação. A expressão “lavra”, escolhida para acompanhar a relação entre “palavra” e “terra”, marca a relação de exercício de um procedimento de preparar, sulcar, criar e plantar. Nesse processo de construção, há uma simbiose que se estabelece entre o cultivo da palavra e a lavragem da terra, ambos geradores de sementes frutíferas, seja de vida, de plantação, de criação e de liberdade. A ação humana de lavrar envolve o movimento de revolver e sulcar a terra, ou seja, movimentá-la e deixá-la marcada para que seja cultivada. O eu poético estabelece ações semelhantes com a palavra poética, criando fissuras e ranhuras na ação de revolver e sulcar os vocábulos e suas possibilidades de cintilação para os múltiplos significados que se abrem no poema.

A interrogação da primeira estrofe se prolonga nos próximos versos, expandindo a dúvida inicial do eu poético “como se lava a palavra / terra” para “como se pesa / se pila / a palavra”, ou seja, a força poética recai para o texto e as escolhas necessárias nesse sentido do lavrar, sulcar, preparar: o “pesa” busca quantificar a

relação de valor da palavra, assim como o “pila” marca as colunas de sustentação desse processo de construção e indagação.

Em seguida, o eu poético joga com as imagens interrogativas “como se bebe a palavra / água” e “como se morde a palavra / cão”, operando a proximidade de sentidos, em que cada expressão está colada na palavra, ou seja, “bebe” está fincada em “água” e “morde” está afixada em “cão”. O tratamento que o eu poético confere à palavra aproxima os sentidos dos vocábulos selecionados.

A estrofe final volta a enfatizar a interrogação inicial do eu poético, em que há a busca pela liberdade da palavra, “como se livra (a palavra) / do livro / no livro”, o eu poético quer saber como construir a libertação da palavra do objeto livro, presa “no livro”, para que ela, palavra, possa ganhar a liberdade, novos sentidos e interpretações. Os versos finais sugerem as luzes do poema trazidas por Paz, quando o eu poético interroga “essa brasa acesa / essa ave brava / essa ave / a palavra?”, finalizando o questionamento final com o único ponto de interrogação presente graficamente no texto, mas subentendido em todas as estrofes anteriores. Há o jogo proposto pelo eu poético entre os verbos “lavar” e “livrar”, alçando a palavra na busca pela liberdade que se deseja cultivar. Assim, o eu poético deseja destituir a palavra de um único sentido e constituí-la de poeticidade e múltiplos sentidos. A palavra ganha vida com a poeticidade, energizando as possibilidades de significações.

O título do poema tem seu sentido ampliado após a análise do poema, pois “eva” marca a presença da acepção de vida, vivente, a que vive, expressando nos versos finais a permutação com a palavra “ave”, animal que também guarda o sentido de vida e de liberdade, de voo, de amplitude. A palavra ganha vida quando ultrapassa as barreiras de aprisionamento “do livro, no livro” e alcança sua potência de criação.

O poema “eva” ecoa ainda o trabalho produzido por dois autores da literatura brasileira do século XX: João Guimarães Rosa e Décio Pignatari. *Ave, palavra* é a obra roseana que reúne 56 textos publicados em jornais e revistas entre os anos de 1947 e 1967, material organizado por Rosa e Paulo Rónai. Segundo Costa (2020, p. 3):

Uma “miscelânea”, como era chamado pelo escritor, composta por suas notas de viagens, diários, contos, crônicas, poesias, flagrantes, reportagens poéticas e mediações [...] Ave, saudação de origem latina, abarca o louvor à matéria-prima de todos os textos que recheiam esse livro, em que a erudição e o fascínio pelas línguas estampam desde a capa o minucioso cuidado com a plumagem significativa de sua principal personagem, a palavra [...].

Tangenciar o universo dessa obra engendra seguir obstinadamente e sem receio pelas trilhas de uma palavra errante, manifestada unicamente por meio de uma linguagem em estado de poesia [...]. Observamos o quanto a língua se revela um espaço aberto em potencial a diversas transformações e inovações linguísticas [...]. A língua é uma arquitetura complexa, entretanto sujeita a alterações, e estas são constantemente utilizadas em obras literárias como forma de revitalização e maior expressividade do texto.

O protagonismo da palavra também se faz presente nas indagações do eu poético de AL no poema “eva”, em que a linguagem em estado de poesia é a liberdade perseguida para a libertação da palavra. A revitalização da palavra é apresentada pelo verbo “lavar”, em que o eu poético constrói as possibilidades de expressividade. A ideia do lavar a palavra contida no poema de AL aproximou-nos também do poema “TERRA”, de Décio Pignatari, em que o poeta opera os múltiplos sentidos dessa palavra, justaposta em outras possibilidades, como “ara”, “rara”, “erra”, “errar”.

Figura 6 – Imagem do poema “TERRA”, de 1956



ra terra ter
rat erra ter
rate rra ter
rater ra ter
rater a ter
raterra terr
araterra ter
raraterra te
rraraterra t
erraraterra
terraterra

Fonte: Pignatari (1986, p. 23).

O poema de Pignatari é composto por uma única palavra, terra, que se repete de forma modificada ao longo das 11 linhas que compõem o poema. Como aponta Guimarães (2012, p. 1), “um texto que privilegia a forma, pode revelar-se a expressão sintética de conteúdos extremamente atuais, instigantes e nada alienados, muito pelo contrário”. A possibilidade de intertextualidade entre Adriana Lisboa, Guimarães Rosa e Décio Pignatari revela a riqueza do processo de investigação da criação lexical apreendida pelos escritores, de modo a cultivarem a pluralidade semântica e a potência da palavra.

Se o poema “eva” tratou da lavragem da palavra, sendo a palavra o eixo gerador do poema, de que trata o poema “corpo” (Lisboa, 2021, p. 27)?

corpo

gratidão pela companhia
que ele faz
por sabê-lo presente
por ora capaz de passos
de contradições e alegrias e
de ficar mais ou menos
quieto quando peço

gratidão por senti-lo
paciente comigo
resiliente sempre pronto a
receber um novo dia como
um dia novo
apesar da subtração no calendário
gratidão por constatar
que no seu léxico simples não cabem
espelhos que o corpo goza
o sol pelo sol e o sentido
da laranja sem palavras no palato

corpo roupa de festa e trabalho
corpo mobiliário buquê

gratidão ao corpo
por tolerar este acólito que pensa
o que ele corpo dispensa
este burocrata que lhe complica a vida
e depois faz
um arranjo de versos para se desculpar

A voz poética evidencia a “gratidão pela companhia” e presença do corpo, “por ora capaz de passos / de contradanças e alegrias e / de ficar mais ou menos / quieto quando peço”. O agradecimento ao corpo se estende nos versos posteriores, marcando sua presença na vida do eu poético como elemento de reconhecimento importante, seja pelos “passos de contradança”, pelas “alegrias” ou, ainda, pela capacidade de permanecer “quieto quando peço”. Assim, o corpo, resiliente e apto, recebe os cumprimentos do eu poético, seja “pela companhia”, seja “por 149apt-lo presente”.

A segunda estrofe enfatiza novamente a gratidão expressa pelo eu poético, em que camadas desse ato de agradecimento vão se abrindo: a “gratidão por senti-lo / paciente comigo”, como algo interno, sentido e vivido pelo eu poético, assim como a esfera externa desse sentir lírico, em que o corpo permanece “resiliente sempre pronto a / receber um novo dia como / um dia novo / apesar da subtração do calendário”. O corpo recebe o novo dia e vai se fazendo enquanto palavra poética expressa pelo lirismo do eu poético, que o acompanha. O reconhecimento e a gratidão ao corpo estabelecem, cada vez mais, a relação que se constrói no poema entre eu e corpo, em que o próprio corpo é o poema, por meio do arranjo de versos construídos a ele. Assim, a palavra é corpo, é matéria concretizada no poema. A constatação do eu poético com relação ao corpo e seu léxico é relevante, visto que marca a existência de um corpo que, acima de tudo, sente, não precisa de “espelhos”, inclusive o próprio deslocamento gráfico no décimo sexto verso concretiza a ausência de reflexos, duplicação ou, até mesmo, o sentimento de individualismo e egocentrismo no corpo, portanto, “o corpo goza / o sol pelo sol e o sentido / da laranja sem palavras no palato”.

A terceira estrofe suprime a sintaxe tradicional da língua portuguesa, marcando a expressão burocrata do eu poético com relação ao corpo: “corpo roupa de festa e trabalho / corpo mobiliário buquê”. O eu poético se mostra egoico, vaidoso e preocupado com adornos mundanos externos, enquanto o corpo é o que é, valoriza o sentir.

Na última estrofe, o eu poético assume ser “este acólito que pensa / o que ele corpo dispensa / este burocrata que lhe complica a vida / e depois faz / um arranjo de versos para se desculpar”, ou seja, há o reconhecimento do eu poético com relação a ser esse funcionário que cumpre seu papel de forma rígida e cega de trâmites, tornando sua relação cotidiana demorada e ineficiente. O termo “acólito” também reforça essa ideia de acompanhamento de tarefas pré-programadas, uma vez que é

utilizado na esfera do clero para a figura do sacerdote ou ministro clerical que acompanha e auxilia nas ações dos atos litúrgicos. A desculpa final do sujeito poético reforça a gratidão “pela”, “por” e “ao” corpo por sua existência, configurando, assim, a força de que o corpo é o que é, inclusive, o corpo é o próprio poema.

Do poema “corpo” migraremos ao poema “o vivo” (Lisboa, 2021, p. 37), em que a palavra poética constrói essa relação com o que está vivo. O título desse poema é homônimo ao título do livro:

o vivo

vivo como se fosse
meu este instante
mas ele não é mais
que canteiro
do vivo

há um animal que em mim
se observa
e segreda ao largo vivo
dentro dele
e por toda parte ao seu redor:

eu – nada mais
do que aquilo que habito
este instante
um canteiro
o ar que inventa o pulmão

O primeiro verso omite o pronome eu, porém a afirmação é feita pelo próprio eu poético: “vivo como se fosse / meu este instante / mas ele não é mais / que canteiro / do vivo”. O eu poético sabe que não detém o tempo, “canteiro / do vivo”, ou seja, espaço em que floresce a vida e suas manifestações. “O vivo” lírico expressa conhecer

as limitações humanas frente ao tempo, ao espaço e à passagem da vida na Terra, simbolizada pela imagem do canteiro.

A segunda estrofe marca a fusão do eu poético à subjetividade animal que em si se observa e vive, dividindo o “eu” e o “animal”, duas entidades que coexistem no interior do eu poético, desenhando a imagem da existência lírica: “há um animal que em mim / se observa / e segrega ao largo vivo / dentro dele / e por toda parte ao seu redor”. Virá uma explicação do eu poético sobre esse “animal” que vive dentro de si, portanto no espaço-tempo interno da subjetividade lírica, mas que também é percebido externamente. A imagem sugerida pela expressão “se observa” é a desse eu poético enquanto espelho do animal, há uma troca entre o eu e o animal, o sujeito humano e o sujeito animal, confirmando a ideia da observação refletida como um espelho. Assim, o eu poético vive dentro do animal e vice-versa, é o jogo entre o interno e o externo, entre o eu poético habitar o animal e o animal encontrar moradia nesse sujeito. Portanto, há ambiguidade entre o tempo e o espaço na expressão desse viver.

A última estrofe articula a explicação pendente no último verso da estrofe anterior, é o “eu” poético quem vive e completa “nada mais / do que aquilo que habito / este instante / um canteiro / o ar que inventa o pulmão”. O pulmão é o órgão que possibilita a respiração, portanto, a vida. Há, assim, um jogo de palavras que se constrói no poema trabalhando a questão do eu poético e a alteridade, criando um contraponto daquilo que está dentro e fora, interno e externo, sintetizando o animal que vive dentro do humano.

O próximo poema é dedicado ao cineasta brasileiro Bruno Murtinho, profissional premiado que atua com cinema e produção de videocliques musicais. Na sequência, lê-se o poema “paz” (Lisboa, 2021, p. 62), interligado aos demais pela valorização da palavra e da vida:

paz

para Bruno Murtinho

paz ao que acaba
ao ruído que já vai na esquina
ao inimigo que nem

sabia sê-lo ao amigo que
 idem
 paz aos falsos profetas
 e aos verdadeiros que nos olham
 do fundo da mata do fundo
 do poço do medo
 sem medo
 paz aos que não falam
 nenhuma das nossas línguas
 paz aos que urram nos nossos ouvidos
 em todas as nossas línguas
 aos que saem armados
 até os dentes
 paz aos ditadores e aos suicidas
 aos abstêmios
 àqueles que adoecem
 e se curam e ao que não tem cura
 paz a este mundo humano e roto
 que se dissolve no tempo
 ao tempo dissoluto da paz

O termo “paz”, título do poema, é retomado na abertura do primeiro verso, anunciando o tema que percorre o poema: “paz ao que acaba / ao ruído que já vai na esquina / ao inimigo que nem / sabia sê-lo ao amigo que / idem”. Imagens negativas e positivas invadem os primeiros versos, e o eu poético transfere a todos eles o desejo de “paz”. Há inversões trabalhadas nesse jogo entre ausência e presença da paz, por exemplo, com a imagem do “inimigo” e do “amigo”. Na sequência, novamente o substantivo “paz” abre o verso: “aos falsos profetas / e aos verdadeiros que nos olham / do fundo da mata do fundo / do poço do medo / sem medo”. Mais uma vez, o jogo entre opostos se faz presente, a marcação da paz nessa criação de oposição faz crescer a urgência da paz, e a incidência da palavra no poema.

Conforme o poema avança, o mundo vai sendo descrito metonimicamente pelo olhar do eu lírico, que avança com a ênfase da “paz aos que não falam / nenhuma das nossas línguas / paz aos que urram nos nossos ouvidos / aos que saem armados /

até os dentes / paz aos ditadores suicidas / aos abstêmios / àqueles que adoecem / e se curam e ao que não tem cura”. De novo, o eu poético trabalha com as inversões entre imagens positivas e negativas, em um mundo de extremos opostos, ambiguidades e contradições. A força das imagens negativas amplifica a urgência da paz. Nos últimos versos, há a imagem desse mundo que se dissolve no tempo, clamando pelo tempo dissoluto da paz: “paz a este mundo humano e roto / que se dissolve no tempo / ao tempo dissoluto da paz”. A paz no mundo foi desfeita e precisa ser recuperada, a palavra poética reconstrói a possibilidade de retorno dessa relação, mitigando o conflito, a discórdia, a violência e os problemas que assolam a vida. Assim, o eu poético clama por um tempo de paz coletivo. O próprio poema constrói a paz que tanto clama por meio da linguagem. Cabe ao homem tornar esse tempo sugerido em tempo vivido.

O último poema da obra é “solastalgia”, palavra que possui como *sema* a saudade de casa enquanto ainda estamos nela. O poema é o mais extenso da obra, inicia-se na página 67 e se estende até a página 74, com 41 estrofes, divididas em 6 partes. A divisão foi feita pela autora a partir dos asteriscos que dividem o poema em 6 seções.

Na página 79 de *O vivo*, a poeta apresenta “algumas referências” relativas à contextualização do poema. Lisboa afirma que esse último poema foi inspirado em um artigo intitulado *Solastalgia: Arctic inhabitants overwhelmed by new 153aptura climate grief*, escrito por Ossie Michelin para o jornal *The Guardian*, publicado em 15/10/2020, confirmando o tema investigativo da presente pesquisa: a cisão do homem e o meio ambiente de forma alarmante na contemporaneidade e os impactos de tal abismo para a vida. Michelin (2020) afirma:

Pode ser difícil agora determinar o caminho mais seguro – e isso tem um resultado psicológico preocupante, embora previsível [...]. Em todo o mundo, áreas ambientalmente sensíveis, da Austrália à Amazônia, estão sendo transformadas pelo aquecimento do clima. Embora a mudança climática possa ser abstrata e, alguns lugares, aqui no Ártico ela é concreta e está se tornando inabalavelmente familiar.

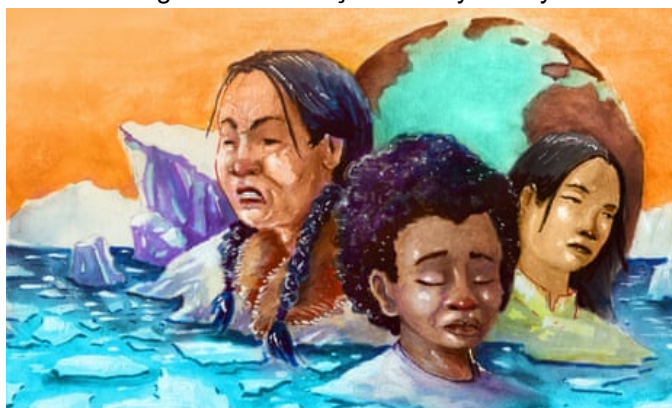
O termo *solastalgia*, cunhado pelo filósofo Glenn Albrecht, em 2005, surgiu com o intuito de abordar os sentimentos de choque sentidos pelas pessoas que, na ocasião, viviam na Austrália, depois que uma grande mineração de carvão a céu aberto transformou a paisagem do local, conhecido como Upper Hunter Valley. As

peças que habitavam o espaço descreviam a paisagem que, uma vez conhecida tão bem, agora se apresentava como um cenário irreconhecível após a exploração humana. O poema opera algo semelhante aos grandes desastres ambientais que ocorreram no Brasil desde a década de 1970, tais como: vazamento de óleo do petroleiro Tarik Iba Ziyad, na Baía de Guanabara, Rio de Janeiro, em 1975; a liberação de gases tóxicos pelas indústrias do polo petroquímico de Cubatão, São Paulo, em 1980; o rompimento da barragem do Fundão causado pela Samarco em Mariana, Minas Gerais, em 2015; o rompimento da barragem da Mina do Feijão em Brumadinho, Minas Gerais, em 2019, de responsabilidade da Companhia Vale do Rio Doce. Ou seja, o Brasil, assim como a Austrália, possui exemplos contundentes da ação humana catastrófica no meio ambiente. Mas voltemos ao contexto do poema “solastalgia”.

Relativamente novo, o termo é mais popular entre as pessoas que vivem em áreas ambientalmente sensíveis, particularmente populações vulneráveis atingidas pela degradação da paisagem natural. O termo ainda não foi reconhecido pelas associações psicológicas, mas há um crescente corpo de pesquisa nesse sentido. Embora a “solastalgia” possa se aplicar a qualquer pessoa que experimente o luto relacionado ao clima, os estudiosos dessas áreas dizem que os povos indígenas são particularmente mais vulneráveis, porque possuem profundas conexões com sua terra natal.

O artigo que inspirou Adriana Lisboa foi traduzido para o português pelo próprio site do jornal como *Solastalgia: habitantes do Ártico sobrecarregados por nova forma de luto climático*, acompanhado da ilustração original do artigo, como podemos observar na imagem a seguir.

Figura 7 – Ilustração de Roy Boney



Fonte: Michelin (2020).

O poema de Adriana Lisboa marca o desfecho da obra como eco do antropoceno e das mudanças climáticas vivenciadas pela sociedade atual. De modo geral, o poema sintetiza o pensamento poético da autora, que valoriza todas as formas de subjetividade, humana, animal, mineral e vegetal, e sua convivência na Terra. Vejamos como Lisboa apresenta o eu poético inserido nessa linhagem de criação e em interlocução com os impactos ambientais e a violação da vida.

Não analisamos o poema inteiro, mas trouxemos alguns recortes significativos da primeira e segunda partes para aprofundar a discussão das fissuras e ranhuras na palavra e no ser. O poema trata da expressividade do sujeito lírico diante das consequências do antropoceno para a vida, partindo de dois principais espaços: Marte e Terra. O mundo é observado por esses dois recortes, atravessando as estrofes por meio de cores na atmosfera que mudam de tom, conforme o enfoque adotado em cada uma das partes do poema e da ação ou não humana diante de tais paisagens. Outro elemento significativo é a presença do tempo, uma vez que a contextualização do termo “solastalgia” diz respeito ao tempo presente.

A primeira estrofe introduz a imagem do planeta Marte como ponto de partida “Marte está mais próximo à Terra”, como “ponto vermelho radiante / diríamos como estrela daqui deste / outro ponto onde vaga-lumes sobrevivem”. Os espaços, Marte e Terra, estão demarcados e são retomados ao longo do poema, e os “vaga-lumes” que sobrevivem são as formas de vida na Terra.

Conforme inspiração obtida no artigo lido por Lisboa, a mudança do clima no tempo presente é uma constante no poema: “precisamente hoje / os tons do outono aprovisionam / a paleta dos fotógrafos e / o jornal estampa a palavra solastalgia: / saudades de casa sem tê-la deixado”. A autora insere no corpo do poema o conteúdo da matéria lida, nomeando o sentimento daqueles que vivem o luto da perda de suas referências, causada pelas mudanças climáticas da atualidade. O “ponto vermelho radiante” dá lugar na terceira estrofe aos “tons do branco ártico”, endossando o jogo de diferenças e cores entre o espaço já colonizado “(verbo à caça de tempo)”, o tempo de colonizar, explorar “pelo tempo dos homens”. Mais uma vez, assim como em poemas anteriores, Lisboa constrói o jogo entre o externo e o interno diante da percepção da subjetividade lírica, o eu poético que está na Terra e em Marte, o coração “vermelho radiante” de Marte e o “branco ártico” da Terra. Observemos como a quinta estrofe (Lisboa, 2021, p. 67) sintetiza o coração da discussão posta no poema:

solastalgia é ter saudades
do lar que nunca ficou para trás
o luto pela violenta mordida
do tempo dos homens
quando tudo muda tudo fala tudo falta
tudo é mudo no ruído branco ártico deste ponto
de luz como será a Terra
vista de Marte?

Nessa 5ª estrofe, o eu poético é metalinguístico e explica o termo que dá título ao poema e está presente no artigo que inspirou a poeta. O luto é descrito como uma “violenta mordida / do tempo dos homens”, nos quais as mudanças acontecem, muitas vezes, imprevisíveis, “quando tudo muda tudo fala tudo falta”, essa sequência marca, no poema, a gradação da ação climática na vida, que sofre com as alterações climáticas causadas pela ação humana na Terra local. O antropoceno está presente nas analogias criadas, endossando cada vez mais o sentido da linguagem: “tudo é mudo no ruído branco ártico deste ponto / de luz como será a Terra / vista de Marte?” O deslocamento intencional da palavra luz e a indagação final do eu poético reforçam a ausência da vida “radiante” na Terra, diferentemente de Marte, que parece estar, por enquanto, a salvo das consequências do antropoceno.

As estrofes 8ª e 9ª (Lisboa, 2021, p. 68) mostram que “as novas cores da paisagem do ártico aprovisionam / a paleta do noticiário que se lê / com um estalo condoído da língua”, ou seja, a notícia exhibe o que de fato está acontecendo com essa região, na medida em que as novas cores do ártico alimentam os noticiários:

[...]
as novas cores do ártico aprovisionam
a paleta do noticiário que se lê
com um estalo condoído da língua
diríamos uma estela funerária
diríamos uma estrada para onde
56 milhões de quilômetros
mais próximos de Marte
do que de nós

Cores, língua e palavra poética se unem para traduzir a expressividade lírica diante de tal cenário marcado “com um estalo condoído da língua” pelo luto coletivo: “diríamos uma estela funerária / diríamos uma estrada para onde / 56 milhões de quilômetros / mais próximos de Marte / do que de nós”.

A 12ª e 13ª estrofes (Lisboa, 2021, p. 69) da segunda parte do poema dizem:

o coração um ponto vermelho distante
o tempo todo vindo a ser
o tempo todo deixando de ser
sístole um punho que se fecha
diástole uma nau que se vai
mas se vai será que é para mais uma
conquista uma violação

válvula mitral regurgitando o mundo
sangue fluindo para trás
história correndo para trás
e um homem com o joelho no pescoço de outro homem
pressionando enquanto este diz não consigo
sístole diástole não consigo
as formas da beleza das formas da alegria
não consigo respirar

O tempo de terror narrado pelo eu poético relata o clima de desespero que modificou a paisagem mundial, marcada pelo antropoceno: o “ponto vermelho” que simboliza o “coração”, Marte, está distante, prenúncio de luto e ausência de vida que está o tempo todo deixando de ser; o uso dos substantivos que expressam as batidas do coração – “sístole e diástole” – marca a “violação da vida que se vai”, assim como a válvula mitral, que sinaliza arritmia, tonturas ou vertigens, dificuldade na respiração, falta de ar e fadiga, e que aqui sintetiza as doenças, as dores, as mortes, causadas pelas mudanças climáticas e ações humanas no cenário natural das manifestações de vida na Terra.

A intensidade do colapso se intensifica ainda mais pelo uso do verbo “regurgitar”, no sentido de transbordar e, até mesmo, vomitar, sugerindo a iminente paralisação do fluxo natural de funcionamento do corpo humano, que sofre com as transformações letais na natureza. Há uma dupla paralisação: o “sangue” e a “história” caminham “para trás”, interrompidos pela história recente de abusos cometidos pela ação humana na mãe Terra. O verso “e um homem com o joelho no pescoço de outro homem” introduz a cena que inundou o noticiário mundial de um afro-americano,

George Floyd, assassinado em maio de 2020, depois que um policial de Mineápolis, cidade americana, ajoelhou-se em cima do pescoço do negro durante ininterruptos oito minutos, enquanto o homem estava imobilizado no meio-fio da calçada, já rendido pela força brutal da ação policial. A gravação da cena chocou o público/o homem, que saiu às ruas para manifestar o valor da vida negra, movimento que ficou conhecido como *Black Lives Matter*, porém não foi o suficiente para brecar ações violentas contra a vida humana. Muitos outros episódios como esse aconteceram depois que a vida de Floyd foi tirada, enquanto seus órgãos paralisavam no meio da rua e ele dizia: *I can't breathe*, incorporado no poema como *não consigo respirar*. Mudanças climáticas, violência policial, camadas que vão avolumando a desvalorização da vida na Terra e intensificam a banalidade da morte nos noticiários de todos os dias.

Os fragmentos do poema aqui analisados materializam não apenas o que o noticiário registra sobre os desastres ambientais ou cenas de crimes e violências cometidos pelo bicho homem, mas concretizam a representação desse sentimento de “solastalgia” que invade a vida humana nos mais diferentes cenários. Ashlee Cunsolo (Michelin, 2020), estudiosa da região onde o termo foi utilizado, ao ser entrevistada pelo jornal *The Guardian*, afirmou: “Você não precisa se mudar para lamentar a perda de sua casa: às vezes, o ambiente muda tão rapidamente ao nosso redor que esse luto já existe”.

Ainda segundo a reportagem, as pessoas estão cientes de que algo não está certo, mas, até que possam nomear e falar sobre isso juntas, continua a ser uma tristeza sem forma. Cunsolo acredita que a solastalgia pode ajudar a dar forma a essa tristeza.

Os poemas analisados colocam em discussão as fraturas e ranhuras vividas pelos seres na palavra poética de Adriana Lisboa, contribuindo para que o homem consiga lidar com tantas fissuras e cortes, tanta brutalidade e ausência de vida, buscando novas possibilidades de criação e coexistência.

3.3 Subjetividade animal: vivência apartada da marcação histórica

Mas o animal, mesmo domesticado, é capaz de surpreender o homem (John Berger, 2021, p. 19).

Os poemas escolhidos neste bloco convergem para a construção de vozes líricas que reconhecem na alteridade dos animais a potência da vida. Apesar da vida

animal ser apartada da marcação histórica humana e viver à margem por uma hierarquia construída socialmente, encontra na poesia de Adriana Lisboa morada e expressão.

O primeiro poema desta sequência é “répteis” (Lisboa, 2021, p. 19), cuja epígrafe é do poeta mineiro Edimilson de Almeida Pereira:

répteis

Se houver tempo, devolve a poesia aos répteis

(Edimilson de Almeida Pereira)

se houver tempo
 devolve a poesia aos répteis
 deixa que ela se estenda ao sol
 e infle os pulmões sob as costelas
 rústica algo quebradiça
 mas a bem da verdade inocentada
 desses e de outros adjetivos
 se houver tempo
 devolve os répteis aos répteis
 as matas à sua filigrana
 o pântano às suas poças
 os mares à sua luz
 devolve o humano ao seu
 um tanto quanto
 ave réptil anfíbio (parentes
 há quatrocentos milhões de anos)
 capaz de se espriar pelo tempo
 de vida
 que ainda houver
 e saber que ela também se passa
 de graça e à toa
 enquanto estranhos fantasmas

degolam-se uns aos outros
no subsolo dos distritos financeiros
e sempre chegam tarde para o jantar

Edimilson de Almeida Pereira é uma das vozes da literatura brasileira contemporânea com quase uma centena de obras publicadas em variada produção. Tamanha amplitude de campos converge também em diálogos, na poesia de Edimilson, que se torna espaço no qual memória, tradição, cultura popular, pesquisa antropológica, práticas e saberes afrorreligiosos se manifestam, de modo que o poeta, por meio de artifícios e tessituras, vai refinando na linguagem poética aquilo que esses campos são em potência.

O poeta participou da abertura do 2º semestre de 2023 do Programa de Pós-graduação em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, em uma sessão de discussão sobre a situação da literatura brasileira contemporânea¹⁵, ocasião em que refletiu sobre o conviver da literatura com outras áreas do conhecimento humano e, embora encontre obstáculos “em face dos contextos históricos sociais recentes”, há inúmeras perspectivas para a experiência do literário na nossa contemporaneidade. Segundo Pereira: “O fazer literário é mais do que a escrita, é uma experiência cotidiana. A literatura, assim, pode ser colocada em confronto com suportes atuais, desafiando o sujeito autoral [...]. A literatura não pode se fechar em cenários tranquilos” (Conversa [...], 2023).

Adriana Lisboa recupera a amplitude da voz e da produção literária de Pereira, criando um eu poético sensível e conectado ao mundo animal, que enfrenta cenários turbulentos do antropoceno. Certamente, é no bom manejo, mediado *pela* e *na* poesia, que a obra de Lisboa explora procedimentos de criação poética.

O tom condicional “se houver tempo” abre a epígrafe de Pereira e é retomado no primeiro verso do poema, explicitando a marca do tempo como um elemento fundamental para que o humano recupere a natureza, os animais, a vegetação, a vida em suas diversas formas. O termo “se houver tempo” é repetido explicitamente mais uma vez e recuperado implicitamente ao longo dos versos, frisando a essência do poema: a valorização do tempo da vida e a criação dessa possibilidade de percepção por meio da palavra.

¹⁵ Gravação disponibilizada no canal do YouTube do Programa em 08/08/2023.

Há a justaposição da poesia com os animais “répteis”, em que as qualidades e ações desses seres são transferidas para a própria poesia, pois ambos são aquilo que são, ou seja, o poema aponta para a essência inerente a ambos: “se houver tempo / devolve a poesia aos répteis / deixa que ela se estenda ao sol / e infle os pulmões sob as costelas / rústica algo quebradiça / mas bem na verdade inocentada / desses e de outros adjetivos”. O fragmento sugere o retorno de tudo à sua essência, em que “sol” e “pulmões” marcam os símbolos do que está vivo, respirando, vivendo. Os adjetivos “rústica” e “quebradiça” logo são questionados, quando a expressão adversativa “mas” alerta para a poesia “inocentada / desses e de outros adjetivos”. Uma poesia sem adjetivos.

A segunda parte do poema começa como a retomada da condição do tempo para a preservação da essência da vida no que ela é: “se houver tempo / devolve os répteis aos répteis / as matas à sua filigrana / o pântano às suas poças / os mares à sua luz”, para, em modo de correspondência, trazer o humano: “devolve o humano ao seu / um tanto quanto ave réptil anfíbio (parentes / há quatrocentos milhões de anos) / capaz de se espriar pelo tempo / de vida / que ainda houver / e saber que ela também se passa / de graça e à toa”. O eu poético pede a devolução dos elementos apontados às suas essências constitutivas, inclusive o humano à sua animalidade. A primeira idade do ser está posta na explicação lírica, apontando há quanto tempo há vida e que, agora, “se houver tempo”, é necessário que os seres e sua existência sejam preservados. A repetição da condição “se houver tempo” vai marcando a ideia de que a vida de todos está em extinção. A pulsão da vida estende-se por todo o poema: nos “répteis”, no “sol”, nas “matas”, no “pântano”, nos “mares”. Todos os elementos naturais são o que são e devem ser preservados em sua essência e fundamento, no seu âmago e natureza. O tempo da vida ao qual se refere o poema abarca a presença de todos os seres vivos. É imperativo ao eu poético a devolução do tempo de vida a todos esses elementos combinados, por meio da repetição do verbo “devolve”. O verbo “espraiar”, atrelado ao tempo, faz referência à extensão desse tempo de vida de todos “que ainda houver”, ou seja, mais uma vez há o alerta para a escassez de um tempo que se esvai, evapora e desaparece, pois, “e saber que ela [vida] também se passa / de graça e à toa” equiparada a essa vida gratuita, natural. O poeta é um cultivador das palavras e da vida em suas mais variadas manifestações, em um ato de combate aos furtos sistemáticos da vida na Terra.

Na última etapa do poema, o eu poético afirma: “enquanto estranhos fantasmas / degolam-se uns aos outros / no subsolo dos distritos financeiros / e sempre chegam tarde para o jantar”. A conjunção temporal “enquanto” estabelece a ligação com as cenas descritas anteriormente pelo eu poético. O tom desse último fragmento marca uma causa de esse tempo estar no seu limite: são os “estranhos fantasmas”, metáfora que pode ser lida como os homens e suas atitudes, em uma relação de causa e consequência, ou seja, as atitudes dos homens que lutam, “degolam-se uns aos outros”, sem preservar a essência da vida, mas preocupados com “os distritos financeiros”, é que causam a escassez do tempo e da vida na Terra. O homem está no subsolo, no seu lugar de ganância, lutando pelas finanças. O tempo é o parâmetro utilizado para as ações humanas e a emergente necessidade de preservação da vida. O eu poético, sensível a essas questões, aponta para a natureza humana e animal extraviada pelo antropoceno.

O poema “aves” (Lisboa, 2021, p. 21) dá continuidade à valorização dos animais no reino dos viventes:

aves

*Mas pode ser que caia bem
a voz delas, em proporção ao nosso peso.
Por isso, que voem elas para a pátria.
Por isso, que gritem elas em nossa vez.*

(Joseph Brodsky)

o ar está pesado
como uma piada de mau gosto
desertas as ruas
e as prateleiras dos mercados
— parece que nos arrancaram
do nosso próprio corpo
feito um dente
e fica esta boca banguela
para nos denunciar ao espelho:
eis aqui tudo

que endossávamos em nós
 menos
 o xis de nós mesmos na equação

pesados de chumbo que estamos
 nublados de medo
 morremos sem tempo de ler
 no noticiário

que peixes e algas voltam
 a matizar os canais de Veneza
 tartarugas pastam na baía de Guanabara
 e nas nuvens as aves
 voam para a pátria sem peso
 gritando aleluias
 com a nossa voz

O sujeito poético sugere duas camadas de construção no poema: uma em que há cenas negativas para o homem, e outra em que há descrições mais positivas que retoma a epígrafe do poeta russo Joseph Brodsky. Quando o primeiro verso diz “o ar está pesado”, o eu poético insere a imagem de um ambiente negativo em discussão. As cenas posteriores exemplificam a negatividade desse “ar”, ou seja, dessa atmosfera custosa: “como uma piada de mau gosto / deserta as ruas / e as prateleiras dos mercados”. Em seguida, a voz lírica enfatiza sua percepção por meio do travessão que marca a inserção do discurso direto “– parece que nos arrancaram / do nosso próprio corpo / feito um dente / e fica esta boca banguela / para nos denunciar ao espelho: / eis aqui tudo / que endossávamos em nós / menos / o xis de nós mesmos na equação”. Assim como no poema “répteis”, a essência humana parece ter sido roubada, pois “arrancaram / do nosso próprio corpo”, restando apenas a imagem falha, “banguela” no “espelho”, o reflexo do que somos, subtraídas as almas na equação da vida, roubada a natureza humana. Os adjetivos escolhidos pelo sujeito poético sugerem o tom trágico do poema e dos tempos da covid para a vida na Terra: pesado, de mau gosto, desertas, banguelas, nublados, assim a vida humana se esvaziava de sentido no período mais trágico da pandemia. Nossos corpos e mentes sofreram

ininterruptamente com as ameaças, sequelas e mortes que se acumulavam nos noticiários.

O espaço vazio que há entre a primeira e a segunda estrofes enfatiza a ausência de vida, e o “ar pesado” do primeiro verso contamina o início da segunda estrofe: “pesados de chumbo que estamos / nublados de medo / morremos sem tempo de ler / no noticiário”. Mais uma vez há um espaço de deslocamento na estrofe em que se insere o “noticiário”, sugerindo o tempo da leitura e da nova camada adicionada ao poema, construída por meio de imagens positivas: “peixes e algas voltam / a matizar os canais de Veneza / tartarugas pastam na baía de Guanabara / e nas nuvens aves / voam para a pátria sem peso / gritando aleluias / com a nossa voz”. Diante do trágico, cenas inéditas se avolumavam no noticiário: a vida dos animais, tantas vezes esquecidos e sequestrados de seus ambientes naturais, mostrou-se ainda com ganas de ser vivida, diante do mísero recuo do consumo desenfreado, das poluições diárias e do aquecimento global que a pandemia, por um forçoso exercício, nos fez recuar. Peixes e algas voltaram aos canais de Veneza, antes poluídos pelo excesso de produção e consumo, as tartarugas marinhas voltaram a aparecer na Baía de Guanabara do Rio de Janeiro, e aves, antes desaparecidas, também voltaram a gritar suas liberdades, ainda que momentâneas.

A segunda etapa dessa estrofe enfatiza cenas sem o peso do ar desenhado na primeira estrofe, retomando a liberdade sugerida pela epígrafe. As “aves” do título são retomadas no final do poema, criando a relação do voo e da liberdade, contrapondo a cena ao “ar pesado” do início. O poema finaliza com o tom de esperança das aves voando para a pátria sem peso, “gritando aleluias / com a nossa voz”, é como se houvesse a união da voz humana com a voz animal pela esperança. O poema estabelece uma interlocução com o artigo de Lisboa (2019, p. 166) intitulado “Roubas sementes”, que afirma:

Em muitos momentos, teremos a sensação de estarmos tão descompassados com o nosso tempo, entre incêndios variados, que parece que o silêncio vai levar a melhor. E não falo de um silêncio contemplativo, digno, pleno de significado, nem do silêncio como matéria-prima, explorado com tanta riqueza, por exemplo, por um compositor como John Cage ou uma pintora como Agnes Martin. Falo do silêncio cinzento, cor que Kandinsky associava à imobilidade sem esperança. Às vezes somos isso, imobilidade sem esperança.

O poema “aves” marca a imobilidade atravessada pela esperança no grito de aleluias das aves, expressão essa também representante da própria voz humana. Há travessia, fusão e identificação entre o humano e o não humano na busca pela preservação da vida. Maria Esther Maciel (2016, p. 47) corrobora a esperança:

a travessia das fronteiras entre as esferas humana e não humana consiste em reconhecer, ao mesmo tempo, as diferenças que distinguem os homens dos outros animais e a impossibilidade de essas diferenças serem mantidas como instâncias excludentes, uma vez que os humanos precisam se aceitar como animais para se tornarem humanos. [...] o ato de escrever o animal não seria, paradoxalmente, também uma forma de o escritor minar essa diferença, promovendo a aproximação desses mundos e colocando-os em relação de afinidade? Falar sobre um animal ou assumir sua persona seria, neste caso, um gesto de espelhamento, de identificação com ele. Em outras palavras, o exercício da animalidade que nos habita.

Sigamos perseguindo a animalidade que nos habita e os poemas que criam gestos de espelhamentos entre essas duas esferas de existência. O poema a seguir (Lisboa, 2021, p. 22) enfoca com sensibilidade o menino e o cachorro:

por que o cachorro é um cachorro?

Para Roberta Consort

é a pergunta que faz o menino

aos adultos na tribuna

todos riem nervosos

sem saber o que dizer

sem saber o que saber

muitos já perderam o juízo

por perguntas como essa

abandonaram cidades e famílias

saíram por aí de olhos magros

e passos tortos

muitos jogaram com ela

na bolsa de valores e perderam tudo

outros tantos venderam a alma

roeram a ciência ao tutano

pelaram a retórica à raiz

o menino

insiste: por que o cachorro é um cachorro?

Os adultos

não sabem como sair dessa

e o cachorro

coça as costas distraído

enquanto cochila

sobre uma poça de sol

O primeiro verso do poema se relaciona com a pergunta inusitada que o intitula: “por que o cachorro é um cachorro?”, evidenciando a dúvida de uma criança “é a pergunta que faz o menino / aos adultos na tribuna”. A voz do menino ganha elevação, uma vez que está dita “na tribuna”, portanto mais elevada. A reação dos adultos marca a lógica da criação no poema: “todos riem nervosos / sem saber o que dizer / sem saber o que saber”. A lógica do adulto não é a mesma que o raciocínio da criança, pois não consegue responder à indagação do menino “sem saber”, portanto há um elemento negativo atrelado ao raciocínio lógico do humano adulto.

A segunda estrofe corrobora a negatividade vinculada ao universo dos homens adultos, inserindo lembranças no pretérito sobre a perda do “juízo / por perguntas como essa”, ou seja, a pergunta do menino volta explicitamente para colaborar com a sequência de exemplos trazidos pelo eu poético: “abandonaram cidades e famílias / saíram por aí de olhos magros / e passos tortos / muitos jogaram com ela / na bolsa de valores e perderam tudo / outros tantos venderam a alma / roeram a ciência ao tutano / pelaram a retórica à raiz”. Diante de pergunta e resposta que se qualificam pelo viver, a não resposta do adulto mostra o quanto se deixa levar pelo mundo das regras e dos padrões.

Na terceira estrofe, a figura do menino volta a protagonizar a cena inicial com a mesma pergunta: “o menino / insiste: por que o cachorro é um cachorro?”, valorizando a ingenuidade, a naturalidade e a espontaneidade de sua lógica infantil. Mais uma vez o eu lírico responde “os adultos / não sabem como sair dessa / e o cachorro / coça as costas distraído / enquanto cochila / sobre uma poça de sol”. O

cachorro, assim como os “répteis” do poema anterior, espraia-se naturalmente sob o sol, sendo o que é, apenas um animal, um cachorro. Os gestos e as ações do animal se assemelham à ação da pergunta do menino, sugerindo que ambos, bicho e criança, operam a mesma lógica, ao passo que o homem quebra a similitude de tais gestos, apresentando-se apartado de tal naturalidade. O cachorro e o menino vivem e resistem o tempo de ser, o homem vive em outro tempo, o da lógica da vida artificial. A alteridade animal estabelece uma relação com o tempo da poesia e o tempo da infância do menino, em que as coisas são o que são e valorizam aquilo que é inerente a cada ser, sem buscar a lógica de causa e consequência, da motivação e do resultado.

A criação poética é capaz de dar uma resposta aos sentidos da vida, estamos na tessitura da literatura e da animalidade, Maciel (2016, p. 107) acrescenta: “a poesia tem a potencialidade de se tornar tanto um espaço de aproximação possível com a outridade animal quanto um *167aptu* de travessia para o que chamamos de animalidade, essa instância nebulosa que resiste à apreensão pela linguagem verbal”.

A sensibilidade, a percepção e o conhecimento entre o mundo adulto e infantil são postos em confronto, assim como a valorização da subjetividade animal. Para o menino, a curiosidade de saber o motivo pelo qual o cachorro é um cachorro, um animal e não qualquer outra coisa, parece descabida e sem lógica ao homem, seguindo sem resposta a indagação do garoto. O poema sugere que o homem perdeu sua capacidade de sentir, de brincar, de imaginar e de sonhar, não compreendendo a pergunta do menino.

A pergunta do menino está presente no título do poema e norteia a reflexão que se estende ao longo do texto, deflagrando uma outra lógica e valorização de conhecimento e sensibilidade dos adultos, que “riem nervosos” diante de uma pergunta direta da criança, que carrega consigo a potencialidade da reflexão sobre a vida, sobre a condição animal, sobre a relação que o homem estabelece com os seres não humanos. O cachorro parece responder à indagação do menino, coçando as costas e cochilando distraído, gestos que afirmam sua existência e despreensão, em que o bicho vive absorto em sua condição de apenas ser o que é e de estar vivo.

O poema dialoga com os estudos da pesquisadora Maria Esther Maciel, que investiga os animais que habitam os livros literários. O cachorro, conhecido como o fiel amigo do homem, tem famigerados representantes na literatura: a cachorra Baleia, em *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos; o cachorro com mesmo nome de seu dono,

em *Quincas Borba*, de Machado de Assis; e nas obras contemporâneas *A cachorra*, de Pilar Quintana, e *O amigo*, de Sigrid Nunez. Como lembra Maciel (2023, p. 49):

No âmbito da literatura ocidental, os vínculos entre humanidade e animalidade advindos do convívio do homem com os caninos têm sido abordados de maneira plural por autores de distintas épocas e nacionalidades. São cães de diferentes origens, compleições, papéis e histórias de vida e morte. Sabe-se que o registro canino mais antigo e canônico é o que se refere ao cão Argos, da *Odisseia* de Homero, o qual ganha nas páginas finais da epopeia uma grande importância, por figurar como o único vivo a identificar Odisseu quando este – disfarçado de mendigo – retorna a Ítaca após vinte anos de aventuras pelo mundo.

Adriana Lisboa parece dar continuidade ao trabalho criativo, sensível e reflexivo em que os animais ganham expressividade na literatura, alimentando a linhagem da poesia que se debruça sobre a alteridade animal e suas vidas.

Um salto nas páginas de *O vivo*, e outro poema (Lisboa, 2021, p. 25) protagoniza a figura do cachorro:

cachorro

a ciência ainda especula
se você distingue bem entre o verde
e o vermelho e o amarelo
e conta que no fundo dos seus olhos
há pigmentos que refletem e amplificam a luz
cento e trinta vezes mais
do que o olho humano
e que diante da tevê o que vê
é uma sucessão de slides
já que enxerga mais quadros
por segundo do que as pessoas
mas quando toca a ponta
do meu nariz no seu
e os nossos olhares se entrelaçam
não há ciência
talvez não haja nem mesmo história
o que vê a mulher

no cachorro e o que vê
na mulher o cachorro
por trás dos olhos do cérebro da memória
um fundo de mistério mais velho que nós
dois
bichos que refletem
e amplificam a luz

A figura despretensiosa do cachorro volta a rondar o eu poético, que tem o animal como protagonista de seu texto. O pronome “você” faz referência ao bicho, como se a voz poética estivesse compartilhando com o cão a especulação de suas reflexões. A primeira estrofe marca a interlocução entre o eu poético e o cachorro, tendo a ciência como pauta: “a ciência ainda especula / se você distingue bem entre o verde / e o vermelho e o amarelo / e conta que no fundo dos seus olhos / há pigmentos que refletem e amplificam a luz / cento e trinta vezes mais / do que o olho humano”. O eu poético conta ao cachorro o que a ciência descobriu, arquivou e documentou sobre a capacidade de visão do animal, comparando-a à visão do homem. A ciência opera com as evidências do que examinou e coletou de informação, especulando “ainda” as cores vistas pelo olhar do bicho. O advérbio de tempo “ainda” utilizado pelo eu poético parece sugerir uma espécie de atraso sobre aquilo que interessa aos cientistas.

A segunda estrofe introduz o elemento adversativo “mas”, marcando o que a ciência não domina: “quando toco a ponta / do meu nariz no seu / e os nossos olhares se entrelaçam / não há ciência / talvez não haja nem mesmo história / o que vê a mulher / no cachorro e o que vê / na mulher o cachorro”. A mudança de tom constrói a segunda etapa do poema, opondo-se à primeira, na medida em que a ação do toque do nariz da mulher com o nariz do cachorro não encontra na ciência explicação para tal descrição ou sentimento, ou seja, não há registro histórico ou científico que dê conta da expressão sensitiva, natural e afetuosa entre o reconhecimento das sensibilidades da mulher e do animal, duas instâncias que vivem, muitas vezes, à margem da ciência comandada por homens. A ciência não consegue explicar a cumplicidade e o amor entre o toque de afeto do cachorro e o toque da mulher, que não estiveram e não estarão escritos em nenhum tratado científico, mas a poesia poderá, quiçá, capturar o instante desse gesto inacabado.

O poema expõe na alteridade animal a sensibilidade, confrontando as subjetividades e potencialidades de ambos: o humano homem, aliado à ciência, preocupado em classificar suas habilidades e apreender seu modo de enxergar a vida em taxonomias e regras, e o animal, sendo apenas o que ele é, sem filtros ou mediações. O homem parece perder a sensibilidade e a capacidade de sentir o animal, quanto mais se aproxima da ciência.

A última etapa do poema evidencia o poder do mistério e da imaginação “por trás dos olhos do cérebro da memória / um fundo de mistério mais velho que nós / dois / bichos que refletem / e amplificam a luz”. O que está escondido é o mistério que a ciência não consegue captar, o toque dos narizes, o entrelaçamento dos olhares, é pura emoção, sentimento, afeto, amor, que a poesia apreende em sua linguagem inventiva e sensível. O animal torna-se mais potente que o homem, e o eu poético acolhe o outro.

No bate-papo intitulado “Baleia e outros grandes animais da literatura”, concedida ao *podcast* Página Cinco, de Rodrigo Casarin, Maciel afirma que esta é a articulação e a reflexão pelas obras literárias que podem explorar as subjetividades animais em seus enredos. Salienta também que, durante o período da pandemia, foi a convivência próxima aos animais que alimentou suas pesquisas acerca desses seres que lhe trouxeram alento e salvação em um momento tão marcado pelo luto e pela negligência humana acerca da vida na Terra. Por meio do contato com a subjetividade animal, ocorreu o que chama de “exercício de empatia e imaginação” sobre os viventes não humanos e seus processos de interação e desenvolvimento de outras linguagens que não a verbal (Página Cinco, 2023).

Percebe-se que Adriana Lisboa também opera essa interação empática e imaginativa entre o eu poético e a subjetividade animal. Trata-se de um exercício que se desdobra na sensibilização de nossa própria animalidade, pois a aproximação do humano com a maneira que esses seres sentem, pensam e desenvolvem suas habilidades evidencia um hibridismo de sentidos.

Outra esfera significativa apresentada por Maciel (Página Cinco, 2023) durante a conversa no *podcast* foi a pesquisa realizada sobre os múltiplos sentidos da palavra animal, demonstrando que os humanos não são os donos do planeta, mas que há uma hierarquia das espécies e que, muitas vezes, os animais vivem à margem apartados da marcação histórica desenhada pelos homens. O humano se coloca como o único ser racional, porém, como enfatiza Maciel, “há várias racionalidades”.

Em sua obra *Animalidades, zooliteratura e os limites do humano*, Maciel (2023, p. 13) corrobora:

A palavra “animal” teve um percurso tortuoso ao longo dos tempos, em diferentes línguas, contextos e culturas. Vários sentidos denotativos e conotativos foram a ela atribuídos, seja por vias científicas, filosóficas, políticas e religiosas, seja sob os influxos das superstições, dos preconceitos e da imaginação. Se, em certos momentos da história do pensamento ocidental, “animal” não exclui o humano, como na Antiguidade clássica, quando a palavra *anima* foi usada para designar o princípio da vida de todo ser animado, humano ou não, em outros, sua carga semântica foi se formando pela exclusão dos humanos e em contraponto a eles, o que se concretizou de maneira contundente após o triunfo do racionalismo cientificista no mundo moderno, quando a cisão entre homem/animal e humanidade/animalidade se tornou dominante no pensamento ocidental.

Adriana Lisboa consegue resgatar na reflexão lírica de seus poemas o sentido de animal guardado na Antiguidade, na medida em que opera os animais em comunhão com o homem, não os excluindo de uma convivência mútua. O antropoceno criou um abismo entre homem/animal e humanidade/animalidade, impedindo a vivência dessas experiências concomitantes para humanos e bichos.

A “mosca” (Lisboa, 2021, p. 23) continua instigando esse caminhar por entre os animais:

mosca

a mosca labuta
toda asas e patas
seu pequeno corpo acobreado
golpeia a vidraça
desiste insiste
golpeia a vidraça
desiste insiste
a tarde toda
a mosca se empenha:

sua gaia-ciência
seu deus vigilante
seu tempo de vida

o zumbir da sua sina
a redondilha
do seu labor

Os primeiros versos sintetizam a ação que o bicho executa no poema: “a mosca labuta / toda asas e patas”. Todo o corpo da mosca serve para seu trabalho. O eu poético continua mapeando esse ser animal: “seu pequeno corpo acobreado / golpeia a vidraça / desiste insiste / golpeia a vidraça / desiste insiste”. Os movimentos das partes do corpo da mosca concretizam sua labuta. A repetição dos verbos “golpeia”, “desiste” e “insiste” cria um ritmo que recupera os deslocamentos e movimentos do trabalho da mosca, marcando também o trabalho de criação da redondilha do labor do eu poético.

A segunda estrofe é marcada pelo tempo da labuta da mosca e sua dedicação ao trabalho: “a tarde toda / a mosca se empenha:”. A finalização do nono verso com a pontuação sugere que a terceira estrofe trata de uma explicação sobre o afinco da mosca. O eu poético explica o empenho da mosca, associando-o à “sua gaia-ciência”, expressão que faz referência à obra do filósofo Friedrich Nietzsche, que faz alusão ao nascimento da poesia europeia moderna no século XII na Provença. O nascimento da mosca está associado à sua sina de labor entre zumbido e movimento, assim como o trabalho do eu poético nasce do empenho da construção de procedimentos que revelam a sua labuta com a palavra. O eu poético cria uma analogia entre os movimentos da mosca e a escrita do poema.

O eu poético constrói seus versos labutando sobre o ritmo, a sonoridade e as escolhas das palavras, como a dança da mosca na vidraça. As palavras são submetidas à “redondilha” como procedimento rítmico e sonoro na composição poética lírica, no empenho e labor da poeta. O eu poético reconhece na alteridade da mosca sua legitimidade enquanto ser animal e traduz os procedimentos executados pelo bicho para o seu próprio fazer sensível com a palavra. Existe um trabalho com a metalinguagem entre o fazer da mosca e o fazer com as palavras. O eu poético fala sobre dois processos de ação e criação que são aproximados por semelhanças de construção: o bater “toda asas e patas” da mosca cria “o zumbir da sua sina”, assim como constrói a redondilha do poema.

O poeta William Blake também tem um poema intitulado “A mosca”, como lemos abaixo na tradução de José Paulo Paes (1985):

Pequena Mosca,
Teus jogos de estio
Minha irrefletida
Mão os destruiu.

Pois como tu,
Mosca não sou eu?
E não és tu
Homem como eu?

Eu canto e danço e
Bebo, até que vem
Mão cega arrancar-me
As asas também.

Se é o pensamento
Vida, sopro forte,
E a ausência do
Pensamento morte,

Então eu sou
Uma mosca travessa,
Mesmo que viva
Ou que pereça.

O eu poético cria uma interlocução com a mosca ao explorar as relações entre o humano e o animal: “Pequena mosca / Teus jogos de estio / Minha irrefletida mão os destruiu”. A primeira estrofe marca a hegemonia do homem diante da “Pequena mosca”, que tem seus “jogos de estio”, ou seja, movimentos de mudanças, como as estações, interrompidos pela violência do gesto humano “minha irrefletida mão os destruiu”. A segunda estrofe introduz uma pergunta do eu poético diretamente à mosca “Pois como tu, Mosca não sou eu? / E não é tu / Homem como eu?”. As perguntas do eu poético provocam a reflexão sobre a quebra da hegemonia entre os seres, corroborando para uma visão de alteridade que se complementa naquilo que o outro é, o homem e sua animalidade, a mosca e sua humanidade. A comparação entre

homem e bicho desestabiliza as categorias e taxonomias animais e humanas de privilégios e forças, submetendo as subjetividades líricas do poema a um mesmo grau de importância, ou seja, a vida e a liberdade de ambos possuem a mesma vitalidade e consideração.

A terceira estrofe marca as respostas, os gestos e as ações executados pelo eu poético, que, assim como aconteceu com a mosca, também são interrompidos: “Eu canto e danço e / Bebo, até que vem / Mão cega arrancar-me / As asas também”. A “mão cega” retoma a “minha irrefletida / mão os destruiu”, igualando a suspensão da atividade da mosca e a do eu poético. Assim, o que não pondera, o que não reflete, “irrefletida mão”, se iguala à “mão cega” que separa “as asas”, símbolo de liberdade e criação. A “mão cega”, à qual o eu lírico se refere na terceira estrofe, diz respeito às atitudes humanas sem ponderação e reflexão, que se fazem por impulso e arrancam a liberdade humana e animal. O eu poético encontra no “pensamento / vida, sopro forte / E a ausência do / Pensamento morte” o caminho para sua criação e existência enquanto humano que carrega e legitima sua animalidade “Então eu sou / Uma mosca travessa / Mesmo que viva / Ou que pereça”. Ainda que faleça, o eu poético afirma ser “Uma mosca travessa”, que, enquanto vivo, continuará seus “jogos de estio” da criação. O eu poético cria alguns versos em redondilha, materializando sílabas métricas que formam ritmo e melodia para o poema. Adriana Lisboa ecoa a mosca do poema de Blake, ao tratar da mosca e valorizar a forma de vida do inseto.

Nesse encontro do vivo, entre o bicho e o homem, Adriana Lisboa (2021, p. 24) prossegue com o poema da rã:

atelopus zeteki (rã-dourada-do-panamá)

morrer por inteiro
 meu corpo vingado em ouro
 conforme reza a lenda
 os nomes científicos não mais
 que vaga reflexão tardia (despropositada rã
 em latim)
 a sorte que eu trazia
 aos que dessem comigo no caminho
 pura contrafação

morrer de todo
 morrer com todos
 os meus corpos
 úmidos anfíbios brilhantes
 saltar
 para dentro do poço amoral
 do tempo
 morrer por fora morrer por dentro
 e entrar para a história
 que os homens contam
 sobre os homens
 jamais sobre as rãs

Assim como o poema anterior tratou sensivelmente do animal “mosca”, o poema “*atelopus zeteki* (rã-dourada-do-panamá)” trata do animal rã de modo inventivo, além de abrir diálogo com outros nomes do cânone poético que já se debruçaram sobre a figura da rã. A imagem da rã se insere na tradição da cultura do Panamá, uma vez que o título do poema demarca sua origem científica atrelada ao país indicado, ainda que no próprio corpo do poema essa informação seja relativizada “os nomes científicos não mais / que vaga reflexão tardia (despropositada rã / em latim)”.

Os primeiros versos introduzem a voz poética da própria rã “morrer por inteiro / meu corpo vingado em ouro / conforme reza a lenda”. A vingança da rã é ter virado lenda, ou seja, não importa o que os homens e a ciência digam acerca de sua existência, a força da cultura popular panamenha fará com que permaneça viva na memória coletiva de um povo. A primeira estrofe continua com a fala da rã “a sorte que eu trazia / aos que dessem comigo no caminho / pura contrafação / morrer de todo / morrer com todos / os meus corpos / úmidos anfíbios brilhantes”. O ser anfíbio, conhecido por trazer aparentemente sorte aos humanos, assume o fingimento de tal dote “pura contrafação”, a simulação e o disfarce diante do humano são seguidos pela repetição do verbo “morrer”, que explicita a força da perda da sorte e da vida “de todo” e “com todos”.

Os versos seguintes marcam-se como um haicai no interior do poema, alimentando a tradição na qual Adriana Lisboa inspirou sua criação “saltar / para

dentro do poço amoral / do tempo”. O verbo “saltar” aparece isolado em um verso e concretiza a ação da rã. O verso seguinte materializa o destino do salto “o poço amoral”, e o espaçamento gráfico que há entre a expressão “para dentro” até a chegada ao poço reforça o movimento do salto. Esse grande buraco sem julgamento pode ser alusão da rã à própria ciência, neutra com relação a lendas e histórias populares e, até mesmo, os animais, que não carregam a moral socialmente construída dos homens ou, ainda, o caráter consciente e refletido de imoralidade. A expressão em destaque “do tempo” marca a diferença entre o tempo do animal e o tempo da ciência e do homem, duas instâncias que operam camadas distintas do sentir e do viver.

Os versos finais insistem na ação do desaparecimento da rã, sugerindo a questão da extinção dos animais no antropoceno: “morrer por fora morrer por dentro / e entrar para a história / que os homens contam / sobre os homens / jamais sobre as rãs”. A hegemonia humana se faz presente na expressão que diferencia o que os homens relatam na história oficial, jamais contando sobre as histórias das rãs.

O poema sugere associações com a poesia japonesa, de grande influência no trabalho literário de Adriana Lisboa, em especial, Matsuo Bashō. Inevitável não recuperarmos um dos poemas mais conhecidos dele, o da rã lendária, com a tradução de Décio Pignatari, uma versão de Haroldo de Campos e outra de Paulo Franchetti, assim como o poema original do poeta oriental¹⁶:

VELHA
LAGOA
UMA RÃ
MERG ULHA
UMA RÃ
ÁGUÁGUA

Décio Pignatari

o velho tanque
rã salt'
tomba
rumor de água

Haroldo de Campos

¹⁶ O artigo de Ferreira (2018) traz o poema original e 29 tentativas de tradução do poema japonês mais influente da história.

O velho tanque —
 Uma rã mergulha,
 Barulho de água.

Paulo Franchetti

furu ike ya
 古池や
kawazu tobikomu
 蛙 飛こむ
mizu no oto
 水の音

Matsuo Basho

Adriana Lisboa insere-se na linhagem de poetas que se aproximaram dos haicais de Bashō, e aqui no poema “*atelopus zeteki* (rã-dourada-do-panamá)” a rã recupera a voz dessa criação e da tradição. A tradução desse haikai pelos poetas brasileiros busca a qualidade do salto da rã, iconizá-lo em palavra, espaço e tempo.

Os últimos versos do poema de Lisboa são índices de que na História oficial não há espaço para seres ínfimos e sem relevância, como uma rã, porém Adriana e o seu coro de poetas discordam, gerando e prolongando vida ao ser anfíbio que não tem uma história (ainda) na coleção de narrativas dos homens.

No *site* da UNESCO, encontramos informações relevantes sobre a rã dourada no Panamá, símbolo ecológico e cultural do país. A jornalista Karla Jiménez Comrie (2018) declara:

Segundo uma lenda pré-colombiana da região central do Panamá, a rã dourada traz boa sorte. Qualquer um que a veja ou consiga capturá-la terá um futuro feliz. Sua tez amarela brilhante, pintada com manchas cor de café, era uma fonte de alegria para tribos indígenas, pois acreditavam que, quando o anfíbio morria, seu pequeno corpo se transformava em ouro. Descoberta nos arredores da pequena cidade de El Valle de Antón e no Parque Nacional Altos de Campana, e endêmica à área central do Istmo do Panamá, por muito tempo a rã-dourada-do-panamá (*Atelopus zeteki*) frequentou e decorou os córregos e rios da selva panamenha. O Panamá fez da rã dourada um símbolo ecológico e cultural, dedicando a ela até mesmo um dia nacional – 14 de agosto. A rã é tão popular que adorna objetos de arte e de artesanato, joias, pôsteres de festivais e até bilhetes de loteria. Também empresta seu nome a hotéis, cervejas artesanais e boutiques. Todavia, isso não impediu o seu desaparecimento das florestas do istmo. De acordo com o herpetologista panamenho Roberto Ibáñez, um pesquisador no *Smithsonian Tropical*

Research Institute no Panamá, os primeiros sinais de declínio foram percebidos entre 1993 e 1996. Edgardo Griffith, um biólogo panamenho, lembra-se de ver rãs morrendo durante uma expedição em El Valle de Antón, no final de 2005. Não se sabia por que elas estavam morrendo, mas o alerta de Griffith coincidiu com outra pesquisa que questionava o *status* do anfíbio. As rãs foram vistas pela última vez na natureza em 2007 – em uma curta cena filmada pela BBC para um dos documentários, da série *Life in Cold Blood*, sobre répteis e anfíbios. A causa desse massacre vem a ser o *Batrachochytrium dendrobatidis* (também conhecido como Bd), um fungo do filo Chytridiomycota que está ameaçando a população mundial de anfíbios por transmitir a quitridiomicose, uma doença que, como explica Ibáñez, “infecta a pele da rã, perturbando a maneira como ela funciona”. Uma das funções da epiderme da rã consiste em manter o equilíbrio de água e sais minerais entre o corpo do animal e seu ambiente. Em rãs infectadas com Bd, o transporte de eletrólitos é interrompido, o que reduz as concentrações de sódio e de potássio no sangue, levando à parada cardíaca.

Os poemas povoados por animais sugerem que o eu poético de Lisboa busca explorar a configuração desse sujeito poético animal, ao mesmo tempo que atinge a alteridade que atravessa os humanos. Maciel (2023) destaca que a literatura contemporânea, ao operar as subjetividades animais, abre um mundo de novos saberes, pois os elementos poéticos tornam-se mais complexos ao se integrarem às poéticas animais, como, por exemplo, às referências ameríndias, trabalhando a visão indígena e suas relações com animais. Adentramos em uma nova fase das poéticas da natureza associadas às questões ambientais e filosóficas, e Lisboa faz parte desse escopo de trabalho e sensibilização. Esses poemas com enfoque nos animais reverberam no humano com camadas extras constituídas de subjetividades animais.

É o que podemos ler também, embalados pelo zumbido de uma abelha, em “cantochoão” (Lisboa, 2021, p. 26):

cantochoão

para Jocy de Oliveira

na pele
e debaixo dela
cada célula do corpo encarna
breve alma elementar
e trabalha – verbo comum à célula e à abelha
abelha
operária
zumbindo o assombro
de aqui estarmos:

infinito

por enquanto

o cantochão da nossa fé

O poema “cantochão” é dedicado à escritora, compositora e pianista brasileira Jocy de Oliveira (1936 -). Segundo o dicionário Michaelis (2015), cantochão gira em torno dessa expressão artística: “Canto litúrgico cristão-ocidental, monódico e diatônico, cujo ritmo se baseia na acentuação e nas divisões do fraseado; canto gregoriano, canto liso, canto litúrgico”.

Os primeiros versos do poema trazem metonimicamente as partes constitutivas dos seres: “na pele / e debaixo dela / cada célula do corpo encarna / breve alma elementar”. A “célula” é símbolo da constituição do que está vivo e gera existência à “alma”, em que o eu poético não se refere no poema apenas ao vivo humano, mas também ao vivo animal e a todas as formas vivas que são constituídas de célula no corpo. No quinto verso, o eu poético introduz o animal abelha: “e trabalha – verbo comum à célula e à abelha”, inter-relacionando-o à célula, a partir do verbo comum a ambas: trabalhar. Tanto a “abelha / operária / zumbindo o assombro / de aqui estarmos” quanto a célula trabalham, no sentido de que é inerente à existência de ambas o labor de suas funções. A abelha, contudo, expõe a si e a nós o assombro: “zumbindo o assombro / de aqui estarmos:” ainda vivos. A pontuação que finaliza o último verso da primeira estrofe aponta para uma explicação que virá do eu poético no último verso: “infinito / por enquanto / o cantochão da nossa fé”. O elemento de tempo “infinito” é inserido na reflexão seguido de um alerta: “por enquanto” (estarmos vivos), sugerindo a ideia de extinção e de consequência do antropoceno para a sobrevivência das espécies. Porém, aliado ao “infinito”, “o cantochão da nossa fé” ambigua, contrapõe-se e desafia a possível extinção.

Dos bichos, agora, o poema enfatiza os olhos na experiência do humano e do animal (Lisboa, 2021, p. 32):

os olhos dos bichos

*Continuam a avassalar
Sua alma os olhos dos bichos
Mas sua memória quer rever
Os que já viu uma vez e sorriam.
(Mariana Ianelli)*

o pássaro e eu
 num jogo do sério
 ele de lado
 eu de frente
 que é como a natureza dispôs
 o nosso jeito de olhar
 ocorre-me então que o nosso
 jogo do sério é um sorriso
 espelho contra espelho
 na esfrega dos milênios
 quanto já nos entendemos
 e estranhamos
 não importa

é um sorriso
 o nosso jogo do sério
 até que o pássaro se cansa
 e vai cuidar da vida
 sem que importe mais que um apetitoso verme
 o que sinto
 ou os sorrisos
 que fabulo entre ele e mim

A epígrafe selecionada por Lisboa traz versos da poeta Mariana Ianelli que apontam para uma chave interpretativa para o poema “os olhos dos bichos” e, ao mesmo tempo, ecoam uma famosa canção de Almir Sater e Renato Teixeira (1992), “Um violeiro toca”, que diz:

Quando uma estrela cai, no escurão da noite,
 e um violeiro toca suas mágoas.
 Então os olhos dos bichos vão ficando iluminados
 Rebrilham neles estrelas de um sertão enluarado
 Quando um amor termina, perdido numa esquina,
 e um violeiro toca sua sina.
 Então os olhos dos bichos vão ficando entristecidos

Rebrilham neles lembranças dos amores esquecidos.
 Quando um amor começa, nossa alegria chama,
 e um violeiro toca em nossa cama.
 Então os olhos dos bichos, são os olhos de quem ama
 Pois a natureza é isso, sem medo nem dó nem drama
 Tudo é sertão, tudo é paixão, se o violeiro toca
 A viola, o violeiro e o amor se tocam

A sensibilidade dos olhos dos bichos de Ianelli se junta ao olhar sensível dos animais de Sater, cruzando-se com os olhos dos bichos do poema de Adriana Lisboa. O primeiro verso “o pássaro e eu” particulariza-se “num jogo do sério” que se estende pelo poema. A começar “ele de lado / eu de frente”, a posição em que cada olho está posicionado alimenta o “jogo do sério” entre ambos, ou seja, os movimentos dos olhares do eu poético e do pássaro condicionam esse jogo de olhares e seu reconhecimento mútuo “que é como a natureza dispôs / o nosso jeito de olhar”. O eu poético afirma a naturalidade com que esses olhos são construídos pela natureza, de tal forma que são partes constitutivas inerentes a cada ser. Todavia, o sétimo verso traz uma descoberta ao eu poético “ocorre-me então que o nosso / jogo do sério é um sorriso”, ao perceber que o movimento de reconhecimento e a troca de olhares entre ele e o pássaro são “um sorriso”: “espelho contra espelho / na esfrega de milênios / quanto já nos entendemos / e estranhemos / não importa”, pois importa no jogo do sério a relação entre ambos, reforçada nos versos: “é um sorriso / o nosso jogo do sério”.

O jogo do sério é transformado em sorriso pelo encontro da liberdade do pássaro e pelo reconhecimento do homem de tal estado natural “espelho contra espelho”. As alteridades se encontram e se reconhecem, coroando esse momento de conexão com o sorriso, encontro que já acontece há muito tempo “na esfrega dos milênios / quanto já nos entendemos / e estranhemos / não importa”. As semelhanças e diferenças são sentidas por um e outro, mas não importam, fundamental é a conexão pelos sorrisos, a naturalidade poética de ser o que se é. A última estrofe reforça o valor da liberdade do pássaro “até que o pássaro se cansa / e vai cuidar da vida / sem que importe mais que um apetitoso verme / o que sinto / ou os sorrisos / que fabulo entre ele e mim”. O eu poético reconhece que o pássaro é livre e vai em busca de alimento para sua sobrevivência “sem que importe mais que um apetitoso verme”. A existência do pássaro independe do eu poético, daí o pássaro “vai cuidar da vida /

sem que importe mais que um apetitoso verme / o que sinto / ou os sorrisos / que fabulo entre ele e mim”. Importa ao eu poético o fabular, ao mesmo tempo que percebe o seu lugar nessa relação.

“Outro vivo” (Lisboa, 2021, p. 39) é o poema que encerra esta série de subjetividade animal:

Outro vivo

cães

por dez dias submetidos

à privação do sono

a fim de que se averiguasse qualquer coisa

por fim averiguada pelo cientista estadunidense

e depois confirmada pelo cientista japonês (bolsas

de pesquisa artigos publicados quem sabe um prêmio)

cães

por dez dias submetidos

à privação do sono

e isso não é nada:

há o caso da lagosta escaldada viva

do rato lobotomizado

do boi eviscerado

continua valendo

por ora o vivo

o valor que arbitramos

vassalos que somos (dizem que *sapiens*)

dos nossos intestinos

mais bichos que o mais bicho cão

O poema introduz a figura de “cães”, em seguida adiciona imagens negativas às quais são sujeitados esses animais “por dez dias submetidos / à privação do sono”. Assim, a primeira estrofe sugere os maus tratos aos quais os cães são submetidos,

marcando a submissão dos animais à hegemonia humana. A voz poética cria uma tensão entre as pesquisas científicas, feitas pelos ditos *sapiens*, e a vida dos animais, que, muitas vezes, são submetidos a todo tipo de violência “em nome da ciência”.

A segunda estrofe complementa a ideia da anterior, trazendo uma explicação para a privação do sono dos cães “a fim de que se averiguasse qualquer coisa / por fim averiguada pelo cientista estadunidense / e depois confirmada pelo cientista japonês (bolsas / de pesquisa artigos publicados quem sabe um prêmio)”. O eu poético traz a ciência na relação com os cães de forma irônica, enumerando as aquisições que o homem pode obter: “bolsas de pesquisa”, “artigos publicados” e, até mesmo, “um prêmio”, diante das descobertas de “qualquer coisa”, às custas da vida do animal. O valor científico está posto em discussão de forma crítica pelo eu poético, que repete tal recurso expressivo na terceira estrofe “cães / por dez dias submetidos / à privação do sono / e isso não é nada: / há o caso da lagosta escaldada viva / do rato lobotomizado / do boi eviscerado”. Em gradação crescente, a violência é apresentada, enfatizando a discussão entre o valor das ações científicas e a vida dos animais, tratados como objetos.

O eu poético continua construindo sua análise irônica sobre “outro vivo”, título do poema, ao inserir a ambiguidade na terceira estrofe: “continua valendo / por ora o vivo / o valor que arbitramos”. A expressão “por ora” marca a condição de vida permitida por enquanto, sugerindo a extinção das espécies em nome da ciência. A crítica se torna ainda mais forte e ambígua quando o eu poético insere o verbo na primeira pessoa do plural “arbitramos”, ou seja, somos corresponsabilizados pelo valor atribuído à vida.

Há, porém, uma controvérsia irônica inserida no verso seguinte “vassalos que somos (dizem que *sapiens*)”, ou seja, somos dependentes dos bichos também, ainda que dotados de raciocínio lógico (e que lógica seguimos?), somos súditos dos “nossos intestinos / mais bichos que o mais bicho cão”. O homem, para estar vivo, tem um órgão chamado intestino, parte constitutiva do seu tubo digestivo e que se estende do estômago ao ânus. As fezes humanas são armazenadas no intestino, que abriga inúmeros microrganismos, como bactérias, fungos e vírus. Assim, o homem não é livre, mas submetido à vontade de outrem, dos trilhões de microrganismos que vivem no seu intestino, diz também a ciência. Portanto, há uma comparação construída no poema entre cães, cientistas e o homem, em que essas instâncias vivas, aparentemente diferentes, possuem mais semelhanças do que aparentam. O grau

comparativo empregado pelo eu poético, no último verso, reforça a condição de vassalo do homem, submetido aos bichos que vivem dentro de si. Irônico, o eu poético chama a atenção para o homem *sapiens*, cientista, ou seja, o homem com conhecimento e razão, que não sabe o básico: o conhecimento de si próprio enquanto condição de vida frágil, o respeito e a valorização da vida em suas mais variadas formas, sentindo-se com o poder de escolha de qual vida tem mais valor.

O poema “outro vivo” dialoga diretamente com dois poemas já analisados: “por que o cachorro é um cachorro?” e “cachorro”, marcando a defesa na obra de um espaço privilegiado para a vida animal. Donna Haraway (2022), em seu livro *Quando as espécies se encontram*, investiga a relação entre humanos, outros seres e organismos que dividem o espaço da Terra, na busca por reflexões éticas sobre a interseção entre várias áreas do conhecimento: biologia na contemporaneidade, os estudos animais, as ciências humanas, a cibernética e a tecnologia da informação. Principalmente a primeira parte da obra, intitulada “Jamais fomos humanos”, aborda algumas seções que dialogam diretamente com os poemas de Adriana Lisboa, como aqueles que protagonizam cachorros: cães de valor agregado e capital vivo ou que compartilham o sofrimento: relações instrumentais entre animais de laboratório e sua gente. Enfim, interessante notar a aproximação entre os poemas criados por Lisboa e o universo investigativo de Haraway, ambas defendem o lado dos animais em detrimento da selvageria com que o humano, de um modo geral, tem tratado essa relação.

Concluimos as análises deste bloco de poemas ligados à subjetividade animal em consonância com as reflexões de Maciel (2016, p. 129):

Cada poeta, portanto, inventa maneiras de encontro com a outridade animal. Seja por meio do pacto ou da aliança, seja pela via dos devires e metamorfoses, seja pela tentativa de incorporação de uma subjetividade alheia e de uma linguagem estranha, a escrita poética sobre animais se faz sempre com um desafio à imaginação. Há que se “pensar com delicadeza, / imaginar com ferocidade”, diria Herberto Helder. Ao que poderia ser acrescentado: há que se escrever em estado de arrepio. Pensar, imaginar e escrever o animal não deixa, assim, de ser uma experiência que se aloja nos limites da linguagem, lá onde a aproximação entre os mundos humano e não humano se torna viável, apesar de eles não compartilharem um registro comum de signos. E, mesmo que tal experiência de traduzir esse “outro mais outro que qualquer outro” esteja destinada ao fracasso, a poesia deixa sempre um traço sobre ele.

Assim, peixes, répteis, aves, cachorros, mosca, rãs, abelha, pássaros e animais, presentes nos poemas analisados de AL, evidenciam o reconhecimento do eu poético diante da outridade animal, a presença de suas subjetividades, nem sempre tão acessíveis ou notadas, mas possíveis de serem captadas pela ferocidade da sensibilidade da poeta.

3.4 Subjetividade vegetal: o olhar horizontal na terra e o ato de ser na linguagem

Ela [flor] é em si a expressão perfeita da coincidência absoluta entre vida e técnica, matéria e imaginação, espírito e extensão (Emanuele Coccia, 2018, p. 101).

A sequência de poemas deste bloco coloca em evidência a alteridade vegetal enquanto parte constitutiva do olhar lírico. O poema “*plumbago auriculata*” (Lisboa, 2021, p. 28) dialoga com os jardins construídos por AMM em *O livro dos jardins*:

plumbago auriculata

numa tarde de calor precoce
 conversamos sobre um jardim
 concebemos canteiros
 alistamos espécies dessas que
 se deleitam com um exagero de sol
 até chegar à *Plumbago auriculata*
 conto que no meu país
 ela se diz bela-emília
 conto que
 se pudesse
 minha mãe estaria aqui conosco
 nesta tarde de calor precoce
 imaginando canteiros
 e compondo com a bela-emília
 sua botânica
 genealogia do amor

Há a construção de uma interlocução ambígua, que pode ser tanto entre o eu poético e o jardim ou entre o eu poético e um tu implícito na conversa travada nos primeiros versos “numa tarde de calor precoce / conversamos sobre um jardim”. O período da “tarde” cumpre a função de um tempo de planejamento para a fala do eu poético sobre o jardim, ligando a ideia da temperatura de “calor” ao “jardim”, assunto da conversa. O eu poético revela os detalhes sobre tal conversa “concebemos canteiros / alistamos espécies dessas que / se deleitam com um exagero de sol”, completando o planejamento sobre o jardim. “Canteiros”, “espécies” são partes do jardim comentadas no diálogo. A “tarde de calor precoce” é recuperada pelo “exagero de sol”, e os verbos selecionados pelo eu poético endossam o verbo inicial que abre a interlocução “conversamos”, “concebemos” e “alistamos”, como uma sequência de ações que estruturam a descrição lírica. A introdução do advérbio “até”, no sexto verso, recupera a chegada da planta que também é título do poema, “plumbago auriculata”, nome científico da flor conhecida no Brasil como “bela-emília”, informação dita pelo eu poético, revelando sua própria nacionalidade também.

Na segunda vez em que o verbo “conto” é introduzido no nono verso, o tom da informação sofre uma modificação “conto que / se pudesse / minha mãe estaria conosco”. A condição imposta pela fala lírica retoma a figura materna como um desejo do eu poético em ter a companhia da mãe para imaginar esse cenário do jardim “nesta tarde de calor precoce”. A partir daí, a “tarde de calor precoce”, os “canteiros” e a “bela-emília” são retomados. Os verbos no gerúndio aparecem na fala lírica “imaginando canteiros / e compondo com a bela-emília / sua botânica / genealogia do amor”. O poema está estruturado em dois tempos distintos, entre aquilo que está sendo narrado no passado e também pelas ações no gerúndio de uma condição imposta pelo desejo do eu poético, dada pela presença/ausência da mãe. A botânica, campo da biologia que estuda o reino vegetal e seus ramos de especialização, é mencionada como índice de recuperação do “jardim”, da “plumbago auriculata”, da “bela-emília”, partes do campo de investigação da área da botânica, que, por sua vez, se relaciona com a “genealogia”, estudo da origem de um indivíduo ou família. Assim, o eu poético une a história da “bela-emília” com a história da sua própria família, construindo uma justaposição entre a “botânica”, a “bela-emília” e “minha mãe”, todas embaladas pelo “amor” dessas relações, qualidade e similaridades do vegetal e do humano feminino.

O percurso que atravessamos entre as palavras poéticas nos conduz aos meandros desse jardim de amor que excitam a memória do eu poético, lembrando da figura materna e construindo a genealogia do amor, tanto pela botânica quanto pelo afeto da mãe, ambas potenciais criadoras e criaturas. O amor que Byung-Chul Han exprime em *Louvor à Terra, uma viagem ao jardim* estabelece uma relação com o poema de Lisboa, uma vez que a genealogia do amor está presente na construção lírica das reminiscências da voz poética instigadas pelo jardim, assim como na devoção e adoração do filósofo por seu jardim particular. Chul Han afirma (2018, p. 10, grifo do autor): “O trabalho de jardinagem era, para mim, uma meditação silenciosa, um demorar-se no *silêncio*. Ele permitia ao tempo *se demorar e exalar*”. Ainda nesse livro, Chul Han (2018, p. 87) resgata a voz de Friedrich Schiller, quando discorre sobre a ideia de felicidade:

Eles [as plantas e os animais] são o que nós fomos; eles são o que nos tornaremos novamente. Fomos natureza como eles, e nossa cultura deve nos levar de volta, pelo caminho da razão e da liberdade, à natureza. Eles são, portanto, ao mesmo tempo, a representação de nossa infância perdida, que permanece eternamente para nós o que nos é mais caro; por isso nos preenchem com uma certa melancolia. Ao mesmo tempo, eles são representações de nossa maior perfeição no ideal e, por isso, nos colocam uma comoção sublime.

Assim, os poemas vão mostrando modos de encontro com a outridade vegetal, desafiando o modo de olhar a nós mesmos e o mundo.

O poema “a flor e seu protesto” (Lisboa, 2021, p. 31) é um outro modo de ser revelador da subjetividade vegetal:

a flor e o seu protesto

tanto já se falou da flor e o seu protesto
aquela que rompe o asfalto
a que entope os canos dos fuzis
feia ou cravo
ou o cocar do amaranto
(semente-bomba-sobre os campos
da Monsanto)

tanto já se usou a flor
 em rima pobre em rima rica
 ou de classe média
 canções e coroas fúnebres
 e nos altares às dúzias
 e nos falsos pedidos de desculpas

mas o que diz a flor
 quando não a tomamos emprestada
 para lutas lutos amores
 ou metáforas

o que será uma flor
 sem significante
 nem significado?

O título do poema “a flor e seu protesto”, assim como seus primeiros versos “tanto já se falou da flor e o seu protesto / aquela que rompe o asfalto”, marca o resgate que o eu poético faz do poema “A flor e a náusea”, de Carlos Drummond de Andrade (2022, p. 35): “Uma flor nasceu na rua! / Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego. / Uma flor ainda desbotada / ilude a polícia, rompe o asfalto”.

O imbricamento de vozes e flores potencializa a carga de vitalidade da planta, que protesta e rompe o asfalto. Os verbos protestar e romper simbolizam a força de contestação e controvérsia da imagem da “flor”, tantas vezes considerada símbolo apenas da beleza e do amor. O eu poético continua dando ênfase à finalidade da flor que protesta “a que entope os canos dos fuzis / feia ou cravo / ou o cocar do amaranto / (semente-bomba sobre os campos / da Monsanto)”. O amaranto, gênero botânico, fonte vegetal de proteínas, surge como a camada de resistência contra a companhia multinacional de agricultura Monsanto, cravando a metáfora da flor como símbolo de luta e capaz de romper com a violência imposta pela lógica da exploração e violência neoliberal. A flor é a palavra lírica que vai germinando novas possibilidades.

A segunda estrofe contextualiza a presença da flor em outros cenários típicos do senso comum “tanto já se usou a flor / em rima pobre e rima rica / ou de classe média / canções e coroas fúnebres / e nos altares às dúzias / e nos falsos pedidos de

desculpas”. A menção dos adjetivos “pobre” e “rica” sugerem as diferenças de classes sociais presentes no uso da flor para convenções sociais, principalmente da classe média, também presente na citação.

A terceira estrofe marca a divisão do poema em dois blocos ao introduzir o termo adversativo “mas”, seguido da indagação lírica “mas o que diz a flor / quando não a tomamos emprestada / para lutas lutos amores / ou metáforas”. A estrofe materializa o interesse do eu poético pela alteridade da “flor” ao estar interessado em saber o que ela tem a dizer de si mesma, despida de clichês e construções sociais impostas à sua imagem. A última estrofe intensifica o interesse lírico pelo vegetal, quando questiona “o que será uma flor / sem significante / nem significado?”. O poema se constrói em torno da flor em dois blocos: nas primeiras estrofes, a flor vista enquanto objeto de uso, o que já se falou sobre a planta, suas principais finalidades e usos; nas últimas estrofes, a flor é enfatizada enquanto sujeito de fala própria, assumindo sua essência, sua subjetividade. Nos últimos versos “o que será uma flor / sem significante / nem significado?”, permanece a força da pergunta e uma possível resposta cabralina.

Se as estrofes iniciais chamam diretamente o poema de Drummond, as duas últimas estrofes buscam a relação com o poema “Antiode (contra a poesia dita profunda)”, de João Cabral de Melo Neto (2022, p. 257-262):

Poesia te escrevia:

flor! conhecendo
que és fezes. Fezes
como qualquer,

gerando cogumelos
(raros, frágeis, cogu-
melos) no úmido
calor de nossa boca.

Delicado, escrevia:

flor! (Cogumelos
serão flor? Espécie
estranha, espécie

extinta de flor, flor
 não de todo flor,
 mas flor, bolha
 aberta no maduro.)

Delicado, evitava
 o estrume do poema,
 seu caule, seu ovário,
 suas intestinações.

Esperava as puras,
 transparentes florações,
 nascidas do ar, no ar,
 como as brisas.

Assim como Lisboa questiona nos últimos versos de seu poema “o que será uma flor / sem significante / nem significado?”, Cabral despe as roupagens metafóricas da flor, redimensionando o seu sentido, operando o inusitado e recriando a palavra poética. João Alexandre Barbosa (1972, p. 95) enfatiza que há no poema “recusa de uma tematização de caráter meramente figurativo, em que a flor é tão somente absorvida pelo poema na medida em que deixa de ser ilustração retórica e passa a existir enquanto palavra”.

Se em um primeiro momento Adriana reforça o caráter contestatório da imagem da flor, nas duas últimas estrofes esvazia esse sentido e busca refletir sobre a imagem da flor sem contexto anterior, sem “significante” e “significado”, afinal, o que será uma flor sem história prévia? No poema (Lisboa, 2021, p. 35) que segue, quer ser sensação:

flor

a língua roça
 pétalas sépalas
 lábios
 a língua sorve
 corola

a língua decora
 cálice
 a língua roça o palato
 da boca
 chega à glândula chega ao talo
 duro e suave estigma
 a língua diz
 e goza
 a flor

O poema transmite uma sensação de sinestesia e erotismo, marcados pela operação metalinguística e sensorial das partes constitutivas da flor, fundidas no corpo humano e no corpo do texto, por meio dos elementos componentes da flor “pétalas”, “sépalas”, “corola”, “cálice”, “talo”, e os elementos do corpo humano “língua”, “lábios”, “palato”, “boca”, “glândula”, além dos verbos selecionados pelo eu poético “roça”, “sorve”, “decore”, “diz” e “goza”, construindo a relação de proximidade, intimidade e busca pela outriedade da flor.

A diagramação do poema e os versos curtos proporcionam uma condição rítmica ao poema, aguçando a sensibilidade fonética, gutural e vocal do poema na materialização do texto, da poesia, perseguindo a formação biológica constitutiva da flor. Nesse sentido, soma-se o escopo erótico presente no texto, enfatizando as camadas que revestem a boca humana e seus movimentos que estão na flor também. A flor é construída pelo eu poético na justaposição das características sensuais humana e vegetal.

A fina artesanaria de Lisboa é sedutora e funde a natureza da flor, elemento orgânico, com a biologia do corpo humano, ambas vivas e em transformação. Há uma interconectividade de formas vivas – flor, voz e corpos – estabelecendo uma interdependência de corpos contaminados por gozo, vida e som. É como se pistas corporais das palavras fossem deixando versos, ritmos, cadências e pausas, capturadas do texto para o corpo, uma materialização do palco poético, que pode ser entendida como uma travessia da página do livro para o corpo da “flor”. A flor é, portanto, constituída pelos elementos que aparecem na descrição lírica e que são inerentes à sua formação natural.

A sensação trabalhada em “vento” (Lisboa, 2021, p. 42) é enfatizada no ser evento e ser palavra na natureza:

vento

O vento só fala do vento
(Alberto Caeiro)

escuta o vento falar do vento
o vento debater com o vento
o destino do vento
escuta o vento enlaçar amorosamente
o vento espraiar-se nele
aventurar-se nele
avançar por dentro dele
o vento que aventa o vento
que ocorre ao vento
escuta o vento farejando o vento
arejando o vento
vociferando o vento

escuta o silêncio do vento
ao guardar
o seu rebanho de vento

A epígrafe traz um verso do poema “O guardador de rebanhos”, de Alberto Caeiro, presente na estrofe X: “Nunca ouviste passar o vento. O vento só fala do vento. O que lhe ouviste foi mentira, E a mentira está em ti” (Pessoa, 2018, p. 84). Ela indicia o sensacionismo como uma possível chave interpretativa do poema “vento”. O sensacionismo, matriz do pensamento estético-filosófico do heterônimo de Fernando Pessoa, Alberto Caeiro, valoriza as sensações, nada mais além disso. Quando afirma que “O vento só fala do vento”, está sugerindo aquilo que é a natureza do elemento “vento”.

O eu poético tem um pedido ao seu interlocutor “escuta o vento falar do vento / o vento debater com o vento / o destino do vento”. Os versos confirmam a epígrafe de Caeiro, e o eu poético explicita seu desejo de que se sinta o vento. O final da primeira estrofe intensifica o pedido por meio de verbos indicadores de sensação: “escuta o vento enlaçar amorosamente / o vento espraiar-se nele / aventurar-se nele / avançar por dentro dele / o vento que aventa o vento / que ocorre ao vento / escuta o vento farejando o vento / arejando o vento / vociferando o vento”, explicitando que todas as ações do vento são direcionadas para ele mesmo, sem outra função senão ser aquilo que ele é, vento. As sensações do vento, que são o material de composição estética do poema, em todas as descrições sugeridas, somam-se ao conhecimento sinestésico do sentir o vento. Há a multiplicação das sensações do vento, suas nuances exploradas. O vento é concebido a partir do que ele é.

A última estrofe é introduzida após um espaçamento gráfico, contribuindo para que o interlocutor conheça o “vento” a partir das ações que ele executa pelo que é. Após esse espaço de silêncio, o eu poético insiste: “escuta o silêncio do vento / ao guardar / o seu rebanho de vento”. O silêncio do vento está materializado duas vezes no poema, quando há o espaçamento no quinto verso entre o vento e o verbo espraiar e entre as estrofes, permitindo que se sinta tal serenidade do vento. Por fim, o eu lírico retoma mais uma vez a epígrafe, ao sugerir o poema “O guardador de rebanhos” de Caeiro, ao dizer que o vento guarda seu rebanho de vento em silêncio. O poema é um convite para se entrar no vento e conhecê-lo.

Ainda a concretizar o silêncio, o poema “o sermão da flor” (Lisboa, 2021, p. 51):

Certo dia, num de seus sermões, em vez de falar ele apenas exibiu
uma flor que trazia na mão. Todos olharam desconcertados.
Somente um dos presentes sorriu.

O poema “o sermão da flor” carrega consigo o silêncio do “vento” e a continuidade da construção dos elementos naturais diante daquilo que se é, como a “flor”. O primeiro verso parece carregar uma herança da literatura ao iniciar com “Certo dia”, ecoando a fundação das fábulas de “Era uma vez”. Os “sermões” sugerem a fala argumentativa de religiosos, muito difundida no Brasil durante o período do Barroco pela voz do Padre Antônio Vieira. O eu poético inverte a expectativa tradicional da fala do emissor desse gênero textual diante de seus fiéis, porque, ao invés de criar uma

fala complexa, com inversões e metáforas, “ele apenas exibiu / uma flor que trazia na mão”, expondo o vegetal em detrimento de palavras e explicações.

Parece que tal ação não encontra sentido na maioria dos presentes “Todos olharam desconcertados”, acostumados com palavras cheias de sentidos, mas “somente um dos presentes sorriu”, deixando a marca da receptividade em alguém que ainda é habitado pela sensibilidade e reconhece no gesto da flor uma presença. A experiência viva da flor, trazida pela mão daquele que faz sermões, cala qualquer necessidade de um sermão argumentativo, pois não há palavras que superem a experiência humana sugerida pelo silêncio.

O conjunto de poemas analisados neste capítulo buscou mostrar Adriana Lisboa como pertencente a uma linhagem de poesia crítica, por meio de linguagem inventiva, de sensibilidade aguçada e do pensamento crítico conectado ao seu tempo aliando subjetividades líricas humana, animal, mineral e vegetal. O conjunto de poemas aqui explorados da obra *O vivo* aproxima-se da relação do eu poético com a alteridade. Maria Esther Maciel (2023, p. 36) trabalha com a ideia de alteridade em seus estudos sobre animalidade e endossa o uso do termo na presente pesquisa quando afirma: “Adotar o ponto de vista de uma alteridade radicalmente outra é enfrentar o não sabido e demanda um salto, ainda que imaginário, para o outro lado da fronteira”.

Também Michel Collot (2013, p. 231) colabora com o entendimento do trabalho com a alteridade na poesia, quando diz:

É esse nó entre identidade e alteridade que funda a responsabilidade da palavra poética, que faz com que o poeta possa responder a ela, e com que nós possamos responder-lhe: ele “está carregado de humanidade, dos próprios animais”. Na medida em que o poeta traz para a palavra, não o seu eu, mas esse Eu desconhecido que cada uma traz em si, o poema pode nos falar, a nós outros.

Acreditamos que Adriana Lisboa opera o salto para a outra fronteira citado por Maciel e essa responsabilidade poética à qual Collot faz referência, carregando seu trabalho poético de humanidade, seja ela advinda do ser humano, das plantas, dos bichos, dos vegetais, dos minerais, seja de todas as subjetividades vivas. Como afirma Suzana Pagot (2021, p. 255):

O universo poético de *o vivo* dá sentido ao olhar microscópico às fontes de vida, no mergulho para fora e no salto para dentro de tudo e todos, sugerindo

que o descentramento de si para olhar os seres numa equidade de valor, de verdade, de existência conecta e renova as vidas que habitam o planeta. A poesia, assim, torna-se mais uma voz que legitima um tempo e uma vastidão de possibilidades de experienciar formas diferentes de humanidade.

Os poemas escolhidos para o estudo evidenciaram o descentramento de si para olhar o outro e deixar-se ver no outro, assim como de ser olhado pelo outro.

4 ANA MARTINS MARQUES E ADRIANA LISBOA: RAMIFICAÇÕES POÉTICAS

4.1 Inflexões na literatura: coreografias subjetivas na contemporaneidade

O mundo é esse ser gigante que mal distinguimos se estamos distraídos, mas que se apuramos a vista encontraremos em seus detalhes (Micheline Verunschik, 2021, p. 7).

O presente capítulo sintetiza os principais caminhos percorridos no desenvolvimento desta pesquisa, reunindo as vozes poéticas de Ana Martins Marques e Adriana Lisboa com o intuito de apreender o tecido poético que forma o diálogo entre poesia e meio ambiente, ou seja, a ecocrítica executada na poética das autoras, tendo como pano de fundo histórico os enfrentamentos da crise do antropoceno, os impactos globais pandêmicos e a fratura entre o homem e o meio ambiente na contemporaneidade.

Ademais, apresenta considerações acerca do diálogo entre a filosofia da natureza e a poesia, demonstrando de que forma a literatura absorve o momento histórico mais recente e opera o confronto do homem com a natureza e sua necessidade de reabilitação e convivência em busca de um novo humanismo como cerne de suas discussões. Sobretudo, ainda, responde às questões norteadoras que mobilizaram o trabalho de investigação, análise e apreciação das obras *O livro dos jardins*, de 2019, de Ana Martins Marques, e *O vivo*, de 2021, de Adriana Lisboa, problematizadas na Introdução deste trabalho: Até que ponto o humanismo do outro põe em causa a desumanização do homem? Como a escrita poética de ambas reconstrói a relação entre o humano e a natureza, considerando a cisão entre o homem e o meio ambiente nos tempos atuais? Testamos essa problematização à luz de hipóteses que, ao longo da pesquisa, se confirmaram: as escritas poéticas de AL e AMM constroem a relação do humano com o meio ambiente por meio de poéticas líricas, chamadas ecocríticas, que evidenciam a presença de novo pensamento humanista e ecológico, além da valorização das subjetividades animal e vegetal. Assim, suas escritas poéticas confirmam o diálogo com a filosofia da natureza, propondo a construção de seus poemas a partir da inter-relação entre a experiência humana e as subjetividades animal e vegetal; expondo no tempo poético a tessitura dessas subjetividades e o compromisso com a vida.

Voltemos a alguns nomes que marcaram nosso entendimento acerca da cisão entre o homem e o meio ambiente, agravada pelos aparatos tecnológicos do século XXI. Chul Han (2021, p. 31, grifo do autor) declara:

A digitalização do mundo, que equivale a uma completa antropomorfização e subjetivização, leva a Terra ao completo desaparecimento. Nós a revestimos com a nossa própria pele de rede. Desse modo, nos tornamos cegos diante do *outro*. [...] Digital se diz, em francês, *numérique* [numérico]. O numérico desmistifica, despoetiza, desromantiza o mundo. Ele o priva de todo mistério, toda estranheza, e transforma tudo no conhecido, no banal, no familiar, no curtir, no igual. Tudo se torna *comparável*. Em vista da digitalização do mundo, torna-se necessário *reromantizá-lo*, redescobrir a Terra, sua poética, restituí-lo a dignidade do misterioso, do belo, do sublime. [...] A digitalização aumenta a barulheira de comunicação. Ela elimina não apenas o silêncio, mas também o tátil, o material, aromas, cores cheirosas, sobretudo o *peso da Terra*. Humano remente a *humus*, terra. A Terra é o nosso espaço de ressonância, que nos alegra. Se abandonamos a Terra, abandonamos a felicidade. O analógico tem uma estreita relação com o tátil. Ele é tocável e visível. No filme de Vermeer, *A menina com o brinco de pérolas*, há belas cenas sobre a mistura de cores. O ator principal se extasia com a beleza da matéria. É majestoso ver como cores são produzidas e vendidas como em uma loja de temperos exóticos. [...] O mundo digital desfaz, em última instância, a própria realidade. Ou a realidade é desrealizada em uma janela no interior do digital. Logo, nosso campo de visão se igualará a um display tridimensional. Afastamo-nos cada vez mais da realidade. Meu jardim é, para mim, a *realidade recuperada*.

Nota-se que a crise atual vivida no antropoceno desumaniza o homem, que, muitas vezes, não considera relevante a valorização de outras formas de existência, privilegiando apenas as telas e artimanhas da vida digital, dentre elas, a supremacia do poder do homem branco anglo-saxão que acumula controle e riqueza. Assim, a problematização da tese dialoga com as reflexões de Chul Han, ou seja, até que ponto o humanismo do outro põe em causa a desumanização do homem, cada vez mais afastado da realidade? O humanismo animal, mineral e vegetal, muitas vezes, não é considerado como, de fato, “humano”, não é relevante sob essa perspectiva limitadora do antropoceno. A desumanização presente no homem é exposta pela forma depreciativa, preconceituosa e desumana com que enxerga outras manifestações viventes, sistematicamente extinguindo o meio ambiente e dizimando a multiplicidade de espécies vivas na Terra. Por conseguinte, a Terra e sua poesia de vida, conforme nos lembra Chul Han, precisam ser resgatadas. Acreditamos que a arte é um caminho para essa restauração da dignidade, da legitimação da humanidade de todas as espécies, do redescobrimento do belo, do sublime e da *realidade recuperada*, à qual Chul Han (2021, p. 31) faz menção.

Em contrapartida a essa visão desumanizadora observada na contemporaneidade, as poetisas Ana Martins Marques e Adriana Lisboa operam a ecocrítica no sentido de dar vida às coisas e aos seres, mais especificamente, criar poemas que valorizem as subjetividades animal e vegetal, desconstruindo uma visão eurocêntrica centrada na hierarquia da espécie humana como a única possibilidade de voz a ser ouvida. Por meio dessa estratégia, as poetisas respondem à pergunta problematizada nesta pesquisa, que, num primeiro momento, questiona como a escrita poética de ambas reconstrói a relação entre o humano e a natureza. Respondemos que é por meio de uma produção ecocrítica sensível e comprometida, operando a inventividade da linguagem poética na busca por uma reconexão com os seres que compartilham “*o peso da Terra*” conosco, para usar uma expressão de Chul Han (2021, p. 31). Assim, consideramos que a escrita poética de ambas as poetisas estabelece uma relação mais horizontal entre o humano e a natureza, mitigando o distanciamento abissal entre as espécies. Como lembra Chimamanda (2019, p. 11):

Gostaria de contar a vocês algumas histórias pessoais sobre o que gosto de chamar de “o perigo da história única” [...]. Quando comecei a escrever [...] escrevi exatamente o tipo de história que lia: todos os meus personagens eram brancos de olhos azuis, brincavam na neve, comiam maçãs e falavam muito sobre o tempo e sobre como era bom o sol ter saído. Escrevia sobre isso apesar de eu morar na Nigéria. [...] Mas tudo mudou quando descobri os livros africanos. [...] Percebi que pessoas como eu, meninas com a pele cor de chocolate, cujo cabelo crespo não formava um rabo de cavalo, também podiam existir na literatura. Comecei, então, a escrever sobre coisas que eu reconhecia.

Esse processo de conscientização, contato e valorização de outras realidades e possibilidades também está presente nas obras de AMM e AL, visto que as autoras descontrolam a hegemonia antropocêntrica e dão voz às outras subjetividades. Ainda segundo Chimamanda (2019, p. 27):

A consequência da história única é esta: ela rouba a dignidade das pessoas. Torna difícil o reconhecimento da nossa humanidade em comum. Enfatiza como somos diferentes, e não como somos parecidos. [...] As histórias importam. Muitas histórias importam. As histórias foram usadas para espoliar e caluniar, mas também podem ser usadas para empoderar e humanizar. Elas podem despedaçar a dignidade de um povo, mas também podem reparar essa dignidade despedaçada. [...] Eu gostaria de terminar com esta ideia: quando rejeitamos a história única, quando percebemos que nunca existe uma história única sobre lugar nenhum, reavemos uma espécie de paraíso.

Ana Martins Marques e Adriana Lisboa não operam a perspectiva de uma história única, pelo contrário, estão em consonância com o pensamento do que chamamos de novo humanismo e olhar crítico de Chimamanda, na medida em que costuram e confrontam uma diversidade de subjetividades em seus poemas, resgatando a dignidade da vida em suas mais variadas possibilidades e manifestações. Assim, entendemos que o antropoceno promove o perigo da “história única”, enquanto a ecocrítica manifesta no trabalho de AMM e AL desenvolve as múltiplas perspectivas das vozes animais, humanas e vegetais em um sentido de coexistência, apresentando desvios literários possíveis que descontroem a imposição de um único caminho de privilégios a poucos, instaurando, assim, uma coreografia de corpos, vozes e subjetividades para a vivência de uma contemporaneidade mais salutar a todos.

Quem são essas subjetividades animal e vegetal presentes nas obras *O livro dos jardins* e *O vivo*? Mapeamos e analisamos, principalmente no capítulo 2 “Viagem ao lirismo botânico de Ana Martins Marques” e no capítulo 3 “O vivo e a poética animal, mineral e vegetal de Adriana Lisboa”, algumas dessas construções.

No livro de AMM, por exemplo, aparecem diferentes cenários de jardins, suas paisagens e idiossincrasias, como nos poemas “jardim francês”, “jardim inglês”, “jardim japonês”, “Jardinzinho”; flores que assumem a flor lírica, como nos poemas “dente-de-leão”, “cactos”, “rosa” e “girassol”; além de novos jardins dedicados a outras poetisas mulheres que também operam a inventividade da linguagem na poesia, como “um jardim para Orides”; “Um jardim para Sylvia”; “Um jardim para Wislawa”; “Um jardim para Alejandra”; “Um jardim para Marina”; “Um jardim para Ingeborg” e, por fim, “Um jardim para Laura”. O ponto de inflexão entre as subjetividades humana e vegetal operadas nos poemas releva o pensamento ecológico dos poemas de linhagem ecocrítica presentes no livro, comprovando, assim, que esses jardins, flores e cenários botânicos são, de fato, paisagens fecundas a serviço de um novo humanismo construído sensivelmente pela linguagem poética.

Já no livro de AL, as subjetividades da alteridade se fazem presentes por meio de uma seleção de vozes animais recortadas em nossa leitura depurada, por exemplo, presentes nos poemas: “um peixe lê drummond”; “eva”; “répteis”, “aves”; “por que o cachorro é um cachorro”; “cachorro”; “mosca”; “atolopus zeteki (rã-dourada-do-panamá)”; “cantocho”; “os olhos dos bichos”; “outro vivo”; ou ainda nos poemas que se aproximam das subjetividades vegetais, tais como: “a flor e seu protesto” e “flor”.

Mais uma vez, seja pela valorização da subjetividade animal, seja pela via da subjetividade vegetal, há o trabalho da ecocrítica, o emprego de uma linguagem inventiva que amplifica a urgência do pensamento ecológico no cerne da crise do antropoceno, contribuindo, assim, para a inter-relação entre a experiência humana e as subjetividades animal e vegetal.

Abordamos o diálogo entre as poetisas a partir não só de diferentes áreas do conhecimento como também de posturas éticas e do próprio pensamento ecológico. Trouxemos as vozes das poetisas AMM e AL ao lado de nomes de escritores, artistas plásticos, filósofos, pensadores e de estudiosos que estão comprometidos com as reflexões acerca da literatura, da natureza e do compromisso ético, tais como: Ailton Krenak, Bill François, Byung-Chul Han, Carlos Drummond de Andrade, Elaine Pessoa, Emanuele Coccia, Evando Nascimento, Félix Guattari, Frans Krajcberg, Herberto Helder, Jean-Marc Besse, João Cabral de Melo Neto, Maria Esther Maciel, Michel Collot, Michel Maffesoli, Octavio Paz, Olga Tokarczuk, Pierre Rabhi, Stefano Mancuso, Timothy Morton. Nesse sentido, esses nomes e referências fundamentam as análises feitas na pesquisa e corroboram a arte como força criativa, sensível e crítica capaz de transformar o homem e a sociedade. Perrone-Moisés (2009, p. 104) revela a potência da literatura ao afirmar: “na sua gênese e na sua realização, a literatura aponta sempre para o que falta, no mundo e em nós”. Adriana Lisboa e Ana Martins Marques já estão perseguindo essas lacunas com suas poéticas animal, vegetal e humana. A escrita de ambas está comprometida com o respeito ao ser humano e à biodiversidade, aos animais, vegetais e minerais, sempre considerando a alteridade como um caminho fundamental nas relações contemporâneas.

Assim, as subjetividades justapostas e confrontadas presentes nas obras poéticas *O livro dos jardins* e *O vivo* recuperam as ações de empatia e coexistência presentes na ancestralidade – aos moldes do que confirma o filósofo e ativista ambiental Krenak, especialmente na sua última obra *Futuro ancestral*, de 2022 – e, ao mesmo tempo, evidenciam a ausência do respeito à vida na nossa contemporaneidade.

O que estamos fazendo ao sujar as águas que existem há 2 bilhões de anos é acabar com a nossa própria existência. Elas vão continuar existindo aqui na biosfera e, lentamente, vão se regenerar, pois os rios têm esse dom. Nós é que temos uma duração tão efêmera que vamos acabar secos, inimigos da água, embora tenhamos aprendido que 70% de nosso corpo é formado por água. Se eu desidratar inteiro vai sobrar meio quilo de osso aqui, por isso eu

digo: respeitem a água e aprendam a sua linguagem. Vamos escutar a voz dos rios, pois eles falam. Sejamos água, em matérias e espírito, em nossa movência e capacidade de mudar de rumo, ou estaremos perdidos (Krenak, 2022, p. 26).

Krenak clama para o ser humano resgatar seu respeito à natureza, metonimicamente representado pelo rio, mas também ao seu próprio corpo. Faz ainda um forte apelo para que sejamos movência, no sentido de não seguirmos uma única direção desenfreada e programada pelo mundo neoliberal, mas que sejamos flexíveis, ágeis, críticos de nossos caminhos tortuosos e que busquemos a nossa regeneração, assim como os rios. *O livro dos jardins* e *O vivo* operam poeticamente com a impossibilidade de se reter a leitura do mundo em uma única direção ou sob a antevisão de uma única história, diante do controle e da ganância, assim como do fracasso, na tentativa de se reter o curso de um rio sem barreiras. Em ambas as obras, a linguagem sugere inúmeras camadas interpretativas, seja no protagonismo da subjetividade animal ou vegetal. São as contingências dos movimentos da vida em suas mais variadas formas que não permitem à arte e à poesia seguir um rumo previsível e cristalizado. Também Antônio Bispo dos Santos (2023, p. 15, grifo do autor), na sua última obra, intitulada “a terra dá, a terra quer”, presente na 35ª Bienal de São Paulo – coreografias do impossível, reflete:

Não tenho dúvida de que a confluência é a energia que está nos movendo para o compartilhamento, para o reconhecimento, para o respeito. Um rio não deixa de ser um rio porque conflui com outro rio, ao contrário, ele passa a ser ele mesmo e outros rios, ele se fortalece. Quando a gente confluência, a gente não deixa de ser a gente, a gente passa a ser a gente e outra gente – a gente rende. A confluência é uma força que rende, que aumenta, que amplia. Essa é a medida. De fato, a *confluência*, essa palavra germinante, me veio em um momento em que a nossa ancestralidade me segurava no colo. Na verdade, ela ainda me segura!

Nessa perspectiva, Krenak e Santos confluem para o mesmo caminho: na valorização da ancestralidade, no conclave à *movência*, à *confluência*, ambas ações partilhadas no reconhecimento e do compartilhamento com a alteridade. As poetas Ana Martins Marques e Adriana Lisboa também confluem ao explorar as inúmeras possibilidades que uma constelação de subjetividades escrita pode assumir no compromisso com a humanidade e suas variadas manifestações de vida por meio da movência e da confluência das subjetividades. De certa forma, Krenak (2022, p. 32) também aponta para essa constelação quando sugere:

O desafio que proponho aqui é imaginar cartografias, camadas de mundos, nas quais as narrativas sejam tão plurais que não precisamos entrar em conflito ao evocar diferentes histórias de fundação. É maravilhoso que ainda existam essas memórias nas tradições de centenas de povos, seja nas Américas, na África, na Ásia.

As constelações ancestrais, as indagações e os mistérios passam a ser motores na mudança de conceber o mundo e seu funcionamento, comprovando que o homem contemporâneo não pode negar a presença da ciência e da ancestralidade, ambas em um processo recíproco de aprendizagem e adaptação. Seguindo essa linha de raciocínio, as vozes de Adriana Lisboa e Ana Martins Marques apontam para a necessidade de articulação de novos pontos de conexão, apresentando elementos concretos em seus poemas, como os animais e as vegetações, que problematizam a arte literária e as relações entre o homem e o meio ambiente.

Recorrendo, um pouco mais, à 35ª Bienal de São Paulo, que esteve presente de setembro a dezembro de 2023 no pavilhão Ciccillo Matarazzo, no Parque do Ibirapuera, e foi palco da grande exposição “Coreografias do Impossível”, as obras de diversos artistas nacionais e internacionais ali expostas, tais como Arthur Bispo do Rosário, Carmélia Emiliano, Citra Sasmita, Edgar Calel, Geraldine Javier, Rosana Paulino, Wilfredo Lam, entre outros, dialogavam com os assuntos mais urgentes do mundo e da arte, tal qual os poemas analisados de AMM e AL. Segundo Margareth Menezes, atual Ministra da Cultura do Brasil, a exposição tinha o objetivo de “mostrar o que há de mais atual no mundo das artes, ao mesmo tempo que promove a sustentabilidade e os direitos humanos, essenciais para o fortalecimento de uma cultura cada vez mais cidadã” (35ª Bienal [...], 2023, p. 4).

A escrita de AMM e AL está em consonância com a busca pelos direitos humanos, a vida mais sustentável e o fortalecimento da cidadania. O pensamento ecológico está vigente tanto nas obras pertencentes à exposição “coreografias do impossível” quanto nos poemas de AMM e AL. Como as obras, pinturas e instalações de arte são cativantes e provocativas, os poemas das autoras buscam mobilizar a curiosidade, o senso crítico e a sensibilidade, aproximando-se do que Menezes chama de “mostrar o que há de mais atual”. Nessa esteira, consideramos de mesma urgência e relevância o trabalho com a ecocrítica e o pensamento ecológico operado pelas poetisas.

4.2 Desconstrução de uma história única: a valorização das subjetividades animal e vegetal e a empatia com a alteridade

As histórias importam. Muitas histórias importam (Chimamanda Ngozi Adichie, 2019, p. 27).

Em diálogo com os nomes da filosofia do meio ambiente, como vimos, as poetas Ana Martins Marques e Adriana Lisboa redimensionam nossas reflexões sobre a convivência entre as subjetividades e a necessidade de trabalharmos a empatia com relação à vida em suas diferentes manifestações. Partem de elementos cotidianos, naturais e presentes na vida humana, cerceados por um passado histórico, social e cultural, e atingem viva sensibilidade poética, para que possamos abrir o nosso olhar e atuar de maneira mais lúcida diante de questões impostas pela nossa contemporaneidade rumo a um humanismo restaurador, metamorfoseado e sensível à vida.

Os poemas selecionados estabeleceram diálogos entre as poetas por meio de delineamentos que se aliam ao cotidiano, aos elementos naturais, à metalinguagem, ao fazer poético, assim como com o experimentar sensível da linguagem e da subjetividade. Seguindo essa linha de raciocínio, ainda que haja estudos sobre as obras de Adriana Lisboa e Ana Martins Marques, não encontramos nenhuma publicação com o recorte proposto, ou seja, os diálogos entre as autoras, aproximando-as da ecocrítica e do pensamento ecológico. Reconhecemos uma lacuna, tanto nos estudos literários quanto na fortuna crítica das duas autoras, sobre a questão central proposta, que enfatiza a pesquisa na linhagem da ecocrítica e do pensamento ecológico, permeando a discussão acerca da cisão entre o homem e o meio ambiente pelo viés da literatura e, assim, desconstruindo a via de uma história única. Além disso, nosso *corpus* mostra-se extremamente relevante para a compreensão de fenômenos contemporâneos, relacionados, sobretudo, com o papel ético da atuação humana frente às questões ambientais de nossa atualidade. Ademais, as vozes poéticas de AMM e AL atuam como possíveis instrumentos para a compreensão do presente histórico e construções porvires, em um gesto que corresponde à potência da arte literária.

Podemos afirmar que encontramos nos livros analisados uma série de poemas que operam as subjetividades animal e vegetal, a fim de superar a visão antropocênica

de superioridade humana frente às diversidades. Pelo contrário, as subjetividades animal e vegetal trabalhadas por AMM e AL exalam a desconstrução de uma hierarquia rígida, inflexível e tirânica, em prol da valorização das diferentes formas de vida.

Relembremos a exploração da subjetividade vegetal, principalmente presente na obra *O livro dos jardins*, de AMM, mas também trabalhada por AL em *O vivo*. A obra de AMM é essencialmente uma ode à vida das plantas e flores e toda vegetação que pode compor o cenário de um jardim, como o próprio título aborda, constituindo-se do pensamento vegetal e de sua constituição na produção de seus poemas. Os jardins não são inocentes, pois são construídos pela influência e pela intervenção humanas. Há um atrativo interessante nos jardins, como afirmado por Ana Martins Marques em entrevista concedida ao Jornal do Commercio, em que a poeta fala da exploração dos jardins em novo livro de poesia:

Acho que o que me atrai especialmente na imagem dos jardins é o fato de que eles são uma espécie miniatural e doméstica da natureza, um espaço natural moldado pelo trabalho das mãos humanas, mas que, no entanto, acaba, como tudo que é vivo, escapando um tanto do controle das mãos humanas (Guedes, 2019).

Os poemas refletem a experiência humana e vegetal por meio da exploração de temas como sobrevivência, resiliência e passagem do tempo. Podemos indagar, como instiga a escrita de Evando Nascimento (2021, p. 15): “uma planta pensa? Se a resposta for afirmativa, o que e como pensa? É algo semelhante ao pensamento humano ou completamente distinto?” Sim, comprovamos pela análise dos poemas que as plantas possuem suas subjetividades particulares e que a linguagem humana não consegue acessá-las de modo integral, exatamente porque a natureza humana é distinta da natureza vegetal. Ainda assim, a linguagem poética cria inventivamente possibilidades para esse diálogo.

Em AL, seu livro apresenta uma variedade maior de possibilidades no que tange às subjetividades do *outro*, explorando o que pensam, sentem e operam seres apartados do *status quo* habitual, trazendo intrínseca a questão animal e vegetal, nas quais esses seres não são concebidos alheios às suas histórias. É no ser da linguagem estética da poesia que essas percepções emergem. Nessa diretriz, AL apresenta o convite da natureza e suas manifestações para um novo olhar sobre as coisas do mundo, por meio da metáfora que o primeiro poema do livro explora, o

“paraquedas colorido”, demonstrando, a partir daí, e na sequência dos poemas, os atritos e conflitos que permeiam as mais variadas formas de ser, suscitando, ainda, a emergência na ressignificação dos valores do humanismo. Segundo a poesia de AL, muito mais significativas do que os valores materiais oferecidos ao consumo desenfreado estão a dignidade e a sobrevivência de todos os seres na Terra.

Sob esse olhar, AMM e AL, por meio da ecocrítica, operam o que Nascimento (2021, p. 16) prevê:

Isso nos conduz à necessidade de repensarmos nosso modo de interação com esses vivos, bem como com os animais e as coisas ou matérias do reino dito mineral. Ou seja, há de se inventar novas formas de relação com o mundo, para além da tendência violentamente colonizadora do humano em relação a outras espécies do vivo e do não vivo. Indivíduos e aglomerados expansivos por excelência, o impulso primordial nos vegetais é a dispersão e a disseminação por todos os tempos e espaços, proporcionando alimento e proteção aos demais vivos. E isso a literatura e as artes, tanto quanto os saberes ligados às culturas indígenas e às culturas de matriz africana, têm testemunhado e desenvolvido ao longo dos séculos. [...] Enfatizo: um exemplo singular é aquele que não se coloca como paradigma absoluto nem como comprovação definitiva, mas que permite sustentar a argumentação, entrelaçando conceitos, fatos e sensibilidades.

É o que, acreditamos, realizamos na presente pesquisa: as vozes das poetisas AMM e AL trazem exemplos do pensamento vegetal e animal associados à ecocrítica, entrelaçados a vozes da filosofia da natureza e a estudiosos da literatura e do pensamento ecológico, sustentando a argumentação por meio da tessitura de conceitos, fatos e sensibilidades. É uma mobilização coletiva de experiências e pensamentos que se unem por convergências de ideias. Nascimento (2021, p. 18) endossa a argumentação trazida por Chimamanda no que diz respeito aos perigos de uma história única:

O que está em causa são justamente as barreiras colocadas historicamente entre o humano e seus outros, os assim nomeados não humanos, a partir dos “próprios” ou das especificidades do Homem: os outros animais, os vegetais, os minerais e tudo o que não se enquadra no espectro do que define nossa humanidade.

AMM e AL partilham da mesma visão que Chimamanda e Nascimento ao desconstruírem, por meio da exploração das subjetividades não humanas, a hegemonia dos sentidos do Homem, que atua desconsiderando, depreciando ou diminuindo as outras sensibilidades e inteligências não humanas. Portanto, como assinala Nascimento (2021, p. 18):

levar em conta as singularidades plurais do vasto “reino” vegetal, enfatizando o modo como a literatura, as artes e a filosofia questionam o próprio olhar científico e humanista sobre as plantas, como radicalmente distintas e inferiores a nós humanos. Como se houvesse uma “essência” enquanto propriedade exclusiva do humano, que o colocaria num patamar superior em relação a qualquer outra espécie vivente.

Essa superioridade à qual Nascimento se refere foi construída socialmente e culturalmente, não correspondendo a diferentes realidades existentes para além da “essência” exclusiva do humano. As plantas e os animais presentes nos poemas de AMM e AL comprovam sua relevância, inteligência e sensibilidade, desconstruindo a possibilidade de uma história única, centrada, muitas vezes, na visão limitante do homem. Sob tal perspectiva, compreendemos que AMM e AL operam em seus poemas o entrelaçamento de tais percepções, pois os poemas de ambas se conectam como um rio que conflui num mesmo sentido, ainda que por águas revoltas. O “paraquedas colorido” de AL é símbolo de um mundo às avessas, mais justo e igualitário, mais diversificado e luminoso, assim como o conjunto dos demais poemas.

4.3 O feminino e a ecocrítica: caminhos poéticos férteis

Escrever.
Não posso.
Ninguém pode.
É preciso dizer:
Não podemos.
E escrevemos.
É o desconhecido
Que carregamos
dentro de nós:
escrever, é isso que se
alcança. É isso ou nada.

Marguerite Duras (2021, p. 63)

As obras analisadas nesta pesquisa foram escritas por duas mulheres poetas, Ana Martins Marques e Adriana Lisboa, que, atravessadas pela crise do antropoceno, estão articulando seus trabalhos literários em torno de novas perguntas e sugerindo novas respostas que nos guiem nesse labiríntico mundo contemporâneo. Escolhemos fazer a análise das obras pelas tendências críticas da ecocrítica e do pensamento ecológico e, para nós, não é mera coincidência a escolha de ambas, mulheres, trabalharem nesse sentido, uma vez que a própria subjetividade feminina foi silenciada

por tanto tempo, assim como as subjetividades animal e vegetal, tantas vezes ao longo da história, foram e são, até o presente momento, negligenciadas e omitidas. É como se essas vozes femininas contemporâneas encontrassem na natureza, nos vegetais e nos animais fontes de inspiração e potências de criação para alargar as discussões em busca de mais justiça e liberdade, empatia e sororidade, afeto e comunhão.

Para iluminar nossas percepções entre o feminino e a ecocrítica, lembremos de Virginia Woolf (2014, p. 12), porta-voz das pretensas mulheres escritoras em *Um teto todo seu*, título da obra ícone da escritora inglesa que colocou a discussão do gênero na ficção em outro patamar de visibilidade e importância, considerada uma feminista na arte literária:

uma mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu, um espaço próprio, se quiser escrever ficção; [...] quando o assunto é controverso – e qualquer questão que envolve sexo é –, não se pode esperar a verdade. Só se pode mostrar como se chegou a ter a opinião que se tem. Só se pode dar ao público a oportunidade de tirar as próprias conclusões ao observar as limitações, os preconceitos, as idiossincrasias do palestrante. [...] a maior de todas as libertações veio, que é a liberdade de pensar nas coisas em si. [...] Seria mil vezes uma pena se as mulheres escrevessem como os homens, ou vivessem como eles, ou se parecessem com eles, pois se dois sexos é bastante inadequado, considerando a vastidão e a variedade do mundo, como faríamos com apenas um? A educação não deveria aflorar e fortalecer as diferenças em vez das similaridades? [...] É quando ocorre essa fusão que a mente é fertilizada por completo e usa todas as suas faculdades. [...] A liberdade intelectual depende de coisas materiais. A poesia depende da liberdade intelectual.

A voz de Woolf é atualizada pelas produções poéticas de Ana Martins Marques e Adriana Lisboa, que, vivendo em outro tempo-espaço, diante de conquistas femininas do século XX, como direito ao divórcio, pílula anticoncepcional, realização profissional, escolha ou não da maternidade, mulheres premiadas, mulheres escritoras, poetisas femininas, poetisas engajadas, enfim, AMM e AL, mobilizadas na presente pesquisa, vivem um tempo diferenciado de Woolf, mas guardam em comum com a inglesa a gana pela transfiguração da realidade via escrita literária. Ambas entenderam a importância do cultivo das diferenças, assim como Woolf já apontava a relevância das divergências entre os sexos na literatura do século XX.

É neste cenário do século XXI que a ecocrítica e o pensamento ecológico se unem na busca pela valorização das diferentes subjetividades: femininas, masculinas, animais, vegetais, minerais, corroborando a ênfase dada por Woolf ao reino das diferenças e endossado pela presente pesquisa. Nascimento (2021, p. 22) também

nos faz lembrar características desse cenário atual que não podem ser esquecidas, ao contrário, devem estar na pauta do dia:

Na atualidade, trata-se de uma máquina de guerra inspirada, entre outros fatores, pela chamada alt-right norte-americana, de caráter necrofascista e, portanto, determinada a banir da face do planeta tudo o que chamam de “comunismo”. Este termo, utilizado de forma propositalmente equivocada, se refere a qualquer tendência ou partido que vise a preservar e a valorizar vidas precárias e vulneráveis, como as mulheres, as sexualidades e os gêneros divergentes LGBTQIAP+, os afrodescendentes, os povos ameríndios, os curdos, os palestinos, os pobres em geral, entre outros, no que tange ao plano do humano. A mesma política se aplica aos não humanos: vegetais, animais e minerais. [...] Mais do que nunca, as discussões em torno do chamado meio ambiente e da ecologia estão em pauta.

Mais no que nunca, Ana Martins Marques e Adriana Lisboa acertam a escolha ao explorar as vidas precárias, vulneráveis e relegadas dos animais e das plantas, ampliando a discussão da ecocrítica na literatura brasileira contemporânea por caminhos mais férteis.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: SEMEAR A LITERATURA E À TERRA PORVIR

“Talvez a Terra seja um sinônimo para a felicidade que hoje se afasta de nós cada vez mais. *De volta à Terra* significa, desse modo, *de volta à felicidade*. A terra é a fonte da felicidade” (Byung-Chul Han, 2021, p. 12).

A poesia de Ana Martins Marques e Adriana Lisboa trouxe-nos o retorno à Terra e à felicidade. Encerrando a escrita desta tese, mas abrindo novas possibilidades com a pesquisa executada, semear a literatura e à terra porvir demonstra a potência da poesia das poetisas como um campo fértil para os estudos literários, para o enfrentamento cotidiano das mazelas ambientais, sociais e para a urgência da interconectividade entre a vida humana, a vida animal e a vida vegetal. Realizamos uma imersão compreensiva-interpretativa nos poemas, na captura do encontro entre alteridades, assim como das vozes dos autores mobilizados para a fundamentação teórica. Fomos atravessados por esses encontros e vinculamos as relações dialógicas e sensíveis apreendidas dos poemas como forma de disseminação do semear poético.

Esta pesquisa, *Tatear o mundo: poéticas e diálogos entre Adriana Lisboa e Ana Martins Marques*, buscou apreender elementos sensíveis da poesia dessas poetisas para que tenhamos possibilidade de imaginar e vivenciar uma realidade melhor, pois acreditamos que o pensamento ecológico, o novo humanismo e a ecocrítica, operados nas análises das obras *O livro dos jardins* e *O vivo*, possam incrementar o diálogo e a interação para novos acessos ao outro, à alteridade. As questões ambientais implicadas no fazer estético das poetisas são elementos fundamentais na tessitura de seus poemas. Assim, o fenômeno literário aqui chamado ecocrítica permite que conheçamos novos caminhos, possibilitando outros sentidos para as subjetividades implicadas. As inter-relações encontradas nos poemas entre a experiência humana e a natureza evidenciam o tempo poético construído nas obras.

Comprovamos que a produção poética de Adriana Lisboa e Ana Martins Marques é revelada como reconstrução de novos caminhos de criação entre a literatura e o meio ambiente, além da aproximação com o novo humanismo, como enfatiza Nascimento (2021, p. 21, grifo do autor): “O outro humanismo é necessariamente um humanismo do Outro e dos outros, das outras”. As poetisas encontram “no outro” e “com os outros” esta construção do porvir, mais pacífica, mais interessante, mais rica e encantadora.

Geneviève Azam (2020, p. 27), ativista ambiental francesa, traduzida por Adriana Lisboa, corrobora nosso pensamento ao afirmar:

Boas razões para sonhar com um futuro vegetal, os pés na terra para recolher suas mensagens e o corpo voltado para o céu! Virginia Woolf nos convidou a fazer isso em *As ondas*, através do pensamento de Louis: “Minhas raízes penetram nas profundezas do mundo, através da argila seca e da terra úmida, através das veias de chumbo, das veias de prata. Meu corpo não passa de uma fibra. Todas as trepidações repercutem em mim, e o peso da terra pressiona as minhas costelas”. Um corpo vegetal atravessado pelas forças telúricas.

Interessante notar que Azam também ecoa Woolf para falar das forças telúricas evocadas pelas poetisas AMM e AL. São vozes femininas, estabelecendo laços profundos de reflexão com a filosofia do meio ambiente e a atual ecocrítica. As obras poéticas analisadas não oferecem respostas previstas e já conhecidas, mas repensam os contornos já estabelecidos pelo antropoceno, recriando as possibilidades de interação entre o homem e o meio ambiente. É no processo da escrita de ambas, AMM e AL, que está marcado o compromisso com o respeito ao ser humano e à biodiversidade, considerando a alteridade como um caminho fundamental nas relações contemporâneas. Portanto, podemos afirmar que todos os vegetais e animais importam, assim, a existência e a valorização desses seres põem em causa a desumanização do homem diante do antropoceno. Por conseguinte, pode-se afirmar que as poéticas de AMM e AL constroem, em seus poemas, a relação do humano com as subjetividades vegetal e animal, por meio de poéticas que evidenciam o novo pensamento humanista operado pela construção de suas poéticas a partir da inter-relação entre experiência humana e natureza.

A literatura contemporânea, pelo recorte proposto, abre caminhos para a construção de algumas respostas às questões formuladas. Todos os autores utilizados na fundamentação teórica e entrelaçados são vozes potentes de um pensamento ecológico em construção e, articulados às poetisas Adriana Lisboa e Ana Martins Marques, sugerem o movimento de aproximação da filosofia, arte e vida em busca da consolidação do que chamamos de novo humanismo. Como prosseguir acreditando na possibilidade de vida? A poesia entra como força de transmutação, capaz de mobilizar a sensibilidade e o raciocínio crítico. A arte e a poesia podem colaborar para mitigar o sofrimento, propondo uma leitura da atualidade por meio da

constelação de vozes, pensamentos e poemas, como uma possibilidade de esperança diante desse contexto.

Como salienta Nascimento (2021, p. 141): “Importa, sim, o com-viver, o viver-com das espécies, que subsistem no limite da sobrevivência e da aniquilação. Tal é a solidariedade essencial dos viventes, sem a qual o destino de muitas espécies para a aniquilação é inexorável e chegará antes da hora”. Não deixemos que essa hora prematura chegue. Trabalhemos pelo respeito às subjetividades animal, vegetal e humana, de modo a coexistir e criar possibilidades de se viver na contemporaneidade.

Diante das incessantes problemáticas do antropoceno, o que as obras de Ana Martins Marques e Adriana Lisboa estão nos dizendo é que talvez valha muito a pena conviver com as questões levantadas pela presente pesquisa, tomando como amparo e travessia as análises dos poemas feitas nos capítulos anteriores da presente tese como recursos que permitam a construção de respostas e a formulação de futuras perguntas, e também como uma trança de mundos que vai se formando entre as vozes de tantos artistas comprometidos com a vida e o novo humanismo. A crise do antropoceno incide sobre o meio ambiente, a condição humana e as subjetividades animal, mineral e vegetal, então que a literatura possa incutir em nós a complexidade da vida e a vital necessidade de despertamos *ao outro, com o outro*.

REFERÊNCIAS

Obras de Adriana Lisboa

LISBOA, Adriana. **Deriva**. Belo Horizonte: Relicário, 2019.

LISBOA, Adriana. **O vivo**. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

LISBOA, Adriana. **Parte da paisagem**. São Paulo: Iluminuras, 2021.

LISBOA, Adriana. **Pequena música**. São Paulo: Iluminuras, 2020.

LISBOA, Adriana. Roubar Sementes. **Revista Fórum**, Porto Alegre, p. 161-167, 2019.

LISBOA, Adriana. **Todo o tempo que existe**. Belo Horizonte: Relicário, 2022.

Obras de Ana Martins Marques

MARQUES, Ana Martins. **A vida submarina**. São Paulo: Companhia das Letras 2021.

MARQUES, Ana Martins. **Da arte das armadilhas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

MARQUES, Ana Martins. **De uma a outra ilha**. São Paulo: Círculo de Poemas, 2023.

MARQUES, Ana Martins. **O livro das semelhanças**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

MARQUES, Ana Martins. **O livro dos jardins**. São Paulo: Quelônio, 2019.

MARQUES, Ana Martins. **Risque esta palavra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

MARQUES, Ana Martins; JORGE, Eduardo. **Como se fosse a casa (uma correspondência)**. Belo Horizonte: Relicário, 2017.

MARQUES, Ana Martins; SISCAR, Marcos. **Duas janelas**. São Paulo: Luna Parque, 2016.

Fortuna crítica de Adriana Lisboa

BRUNO, Neila Brasil. A internacionalização da carreira de Adriana Lisboa: aspectos e impactos no processo de profissionalização. *In*: ENCONTRO ABRALIC: CIRCULAÇÃO, TRAMAS E SENTIDOS NA LITERATURA, 16., Uberlândia, 2018. **Anais** [...]. Uberlândia: ABRALIC, 2018.

BRUNO, Neila Brasil. A recepção crítica da obra de Adriana Lisboa. **Revista Investigações**, Recife, v. 32, n. 1, p. 300-318, 2019.

BRUNO, Neila Brasil. **Profissão escritor**: a trajetória literária de Adriana Lisboa. Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da UFBA, Salvador, 2019.

PAGOT, Suzana. **Resenha Review**. Adriana Lisboa. O Vivo. Belo Horizonte: Relicário, p. 81, 2021.

RIBEIRO, Maria Aparecida. **O diálogo ficcional entre Adriana Lisboa e Manuel Bandeira**. Universidade de Coimbra/CLP, Ensaio, 2021.

SANTOS, Vivaldo Andrade; SIQUEIRA, Joelma Santana. Entrevista com Adriana Lisboa. **Gláuks: Revista de Letras e Artes**, v. 20, n. 2, p. 155-159, 2020.

SOARES, Marta de Cássia Alves da Silva. **Da pedra porosa no meio do caminho à metaficção: um estudo das obras de Adriana Lisboa**. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

Fortuna crítica de Ana Martins Marques

BARBOSA, Rodrigo Garcia. Poesia a quatro mãos: duas janelas de Ana Martins Marques e Marcos Siscar. **Revista InterteXto**, Uberaba, v. 11, n. 2, p. 34-55, 2018.

BARROS, Talles Raul Colatino de. **Entre a casa e o acaso**: valores de intimidade e vastidão nas imagens poéticas de Ana Martins Marques. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019.

BENITES, Paulo. As palavras e as coisas: o inventário poético de Ana Martins Marques. **Revista Estação Literária**, Londrina, v. 20, p. 280-291, 2018.

FERNANDES, Danilo Santos; Souza, Cristiane Rodrigues de. As cartografias poéticas de Ana Martins Marques. **Travessias interativas**, n. 20, v. 10, p. 387-399, 2020.

FONTE, Rodrigo. A imersão do leitor e a quarta parede na poética de Ana Martins Marques. **Cadernos de Pós-Graduação em Letras**, São Paulo, v. 18, n. 1, p. 46-65, 2018.

GARCIA, Pablo Vinícius Nunes. Manufatura da imagem: Ana Martins Marques, o haikai e o imagismo. **Entheoria: Cadernos de Letras e Humanas**, Serra Talhada, v. 8, n. 1, p. 16-28, 2020.

GELMINI, Juliana dos Santos. **Paisagens da memória**: uma leitura da poesia de Ana Martins Marques. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

GONZAGA, Maria Angélica Lemos. **A paisagem na obra de Ana Martins Marques**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2022.

MATTOS, Isadora Nunez de. **Poéticas do cotidiano**: uma leitura de Ana Martins Marques. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018.

PAGOT, Suzana. Ana Martins Marques. Riske esta palavra. **Nau Literária | crítica e teoria da literatura em língua portuguesa**. Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 114-117, 2022.

PEREIRA, Clarissa Xavier. **Da mesa ao mundo**: o espaço na poesia de Ana Martins Marques e Sophia de Mello Breyner Andresen. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

PIETRANI, Anélia Montechiari. A razão ética e poética nos poemas de Ana Martins Marques. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 45, p. 301-319, 2015.

ROCHA, Mariane Pereira. Museu de momentos: poesia, memória e fotografia em Ana Martins Marques. **Revista Soletras**, n. 36, p. 183-194, 2018.

SANTOS, Vitor Cei. A vitalidade incomum da atual poesia brasileira: entrevista com Ana Martins Marques. **Revell**, v. 3, n. 14, p. 245-254, 2016.

THOMSON-DEVEAUX, Flora. **Mapas no fundo/Não são o mundo**: The cartographies of Ana Martins Marques. Providence: Brown University, 2016.

Fundamentação teórica

35ª BIENAL de São Paulo – coreografias do impossível: guia. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2023. Disponível em: https://issuu.com/bienal/docs/35bsp-guia_pt-issuu-compressed. Acesso em: 7 set. 2023.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. Tradução Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ALMEIDA, Paula Vaz de (org). **Elos líricos**: poemas e prosa a grandes poetas – Marina Tsvetáieva. Tradução Paula Vaz de Almeida. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

ALMEIDA, Paula Vaz de. O poeta como crítico: *O poeta sobre a crítica*, de Marina Tsvetáieva, no contexto da literatura russa de emigração e sua imprensa. **Aurora: revista de arte, mídia e política**, São Paulo, v. 10, n. 30, p. 9-22, 2018.

ANDRADE, Oswald de. **Primeiro caderno do aluno de poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

ARANTES, Igôr Werneck; PEREIRA, Prisca Rita Agustoni de Almeida. A palavra vaga: silêncio e memória em Marina Tsvetaeva. **Revista de Estudos em Eslavística**, v. 2, n. 2, p. 135-145, 2019.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

AZAM, Geneviève. **Carta à Terra e a Terra responde**. Tradução Adriana Lisboa. Belo Horizonte: Relicário, 2020.

BACHMANN, Ingeborg. **O tempo adiado e outros poemas**. Tradução Claudia Cavalcanti. São Paulo: Todavia, 2020.

BANDEIRA, Manuel. **Antologia poética**. São Paulo: Global, 2013.

BARBOSA, João Alexandre. **A leitura do intervalo**: ensaios de crítica. São Paulo: Iluminuras, 1990.

BARBOSA, João Alexandre. **Alguma crítica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

BARBOSA, João Alexandre. **As ilusões da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BARBOSA, João Alexandre. Linguagem e metalinguagem na poesia de João C. de Melo Neto. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 11, p. 93-111, 1972.

BARBOSA, Rodrigo Garcia. Lembrando Manolete: horizontes e limites na poesia cabralina. **Texto Poético**, v. 14, n. 25, p. 482-503, 2018.

BORDELOIS, Ivonne. **A palavra ameaçada**. Tradução Alicia Ivanissevich. Rio de Janeiro: Vieira e Lent, 2005.

BUCIOLI, Cleri Aparecida Biotto. **Entretecer e tramar uma teia poética, a poesia de Orides Fontela**. São Paulo: Annablume, 2003.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CAMPOS, Haroldo de. **A máquina do mundo repensada**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

CAMPOS, Haroldo de. **Galáxias**. São Paulo: Editora 34, 2015.

CANTOCHÃO. In: MICHAELIS. São Paulo: Melhoramentos, 2015.

CAPRA, Fritjof. **A botânica de Leonardo da Vinci**: um ensaio sobre a ciência das qualidades. Tradução Euclides Luiz Calloni. São Paulo: Cultrix, 2008.

CENTENERA, Mar. Medio siglo sin Pizarnik, la poeta que escribía contra el miedo. **El País**, Buenos Aires, 26 set. 2022. Disponível em: <https://elpais.com/argentina/2022-09-25/medio-siglo-sin-pizarnik-la-poeta-que-escribia-contra-el-miedo.html>. Acesso em: 24 fev. 2023.

CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CLÉMENT, Gilles; HALLÉ, Francis; LETOURNEUX, François. **Espécies exóticas uma ameaça?** Tradução Maria Luisa de Abreu Lima Paz. São Paulo: Olhares, 2023.

COCCIA, Emanuelle. **A vida das plantas, uma metafísica da mistura**. Tradução Fernando Scheibe. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

COLLOT, Michel. **A matéria-emoção**. Tradução Patricia Souza Silva. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018.

COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. Tradução Alberto Pucheu. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, n. 11, p. 165-177, 2004.

COLLOT, Michel. **Poética e filosofia da paisagem**. Coordenação da tradução Ida Alves. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

COMRIE, Karla Jiménez. A pequena rã que perdeu seu brilho. **UNESCO**, 24 abr. 2018. Disponível em: <https://www.unesco.org/pt/articles/pequena-ra-que-perdeu-seu-brilho>. Acesso em: 24 fev. 2023.

CONVERSA com os escritores Edimilson de Almeida Pereira e Fred Di Giacomo. [S. l.: s. n.], 2023. 1 vídeo (1h47min). Publicado pelo canal Literatura PUC-SP. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2wSZ2o5uNk4>. Acesso em: 7 set. 2023.

COSTA, Elvira Livonete. A criação linguística permeando os fluxos poéticos de Guimarães Rosa em “ave, palavra”. **Building the way**, Goiás, v. 10, n. 1, p. 16-29, 2020.

DARDEL, Eric. **O homem e a Terra, natureza da realidade geográfica**. Tradução Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DESCOLA, Philippe. **Outras naturezas, outras culturas**. Tradução Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2021.

DIAS, Genebaldo Freire. **Eco percepção**. São Paulo: Gaia, 2015.

DICKINSON, Emily. **A branca voz da solidão**. Tradução José Lira. São Paulo: Iluminuras, 2012.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. **A palavra mágica**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: Record, 2022.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. **O jardim**. Ilustrações de ATAK. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

DURAS, Marguerite. **Escrever**. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

FERREIRA, Flavio H. Tsunamis de um Salto de Sapo. Traduções do Haikai de Basho. **Ploftblog**, 4 jul. 2018. Disponível em: <https://ploftblog.wordpress.com/2018/07/04/tsunamis-de-um-salto-de-sapo-traducoes-do-haikai-de-basho/>. Acesso em: 24 fev. 2023.

FERRY, Luc. **7 maneiras de ser feliz, como viver de forma plena**. Tradução Joana Angélica d'Ávila Melo. Rio de Janeiro: 2018.

FERRY, Luc. **A nova ordem ecológica, a árvore, o animal e o homem**. Tradução Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

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

FRANÇOIS, Bill. **Eloquência da sardinha**. Tradução Julia da Rosa Simões. São Paulo: Todavia, 2021.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. Tradução Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1978.

FUKS, Julián. **Lembremos do futuro**. Crônicas do tempo da morte do tempo. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

FUKS, Julián. O dia em que a poesia derrotou a calamidade. **UOL**, 26 jun. 2021. Disponível em: <https://www.uol.com.br/ecoa/colunas/julian-fuks/2021/06/26/o-dia-em-que-a-poesia-derrotou-a-calamidade.htm>. Acesso em: 24 fev. 2023.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Tradução Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas: Papirus, 2021.

GUEDES, Diogo. Ana Martins Marques explora os jardins em novo livro de poesia. **Jornal do Commercio**, 18 jun. 2019. Disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/literatura/noticia/2019/06/18/ana-martins-marques-explora-os-jardins-em-novo-livro-de-poesia-381259.php>. Acesso em: 24 fev. 2023.

GYATSO, Geshe Kelsang. **Budismo moderno: o caminho da compaixão e sabedoria**. Tradução Tharpa Brasil. São Paulo: Tharpa Brasil, 2015.

HAN, Byung-Chul. **Favor fechar os olhos, em busca de um outro tempo**. Tradução Lucas Machado. Petrópolis: Vozes, 2021.

HAN, Byung-Chul. **Filosofia do zen-budismo**. Tradução Lucas Machado. Petrópolis: Vozes, 2019.

HAN, Byung-Chul. **Louvor à Terra, uma viagem ao jardim**. Tradução Lucas Machado. Petrópolis: Vozes, 2021.

HAN, Byung-Chul. **Não coisas: reviravoltas do mundo e da vida**. Tradução Rafael Rodrigues Garcia. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Tradução Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2017.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade paliativa, a dor hoje**. Tradução Lucas Machado. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2021.

HARAWAY, Donna. **O manifesto das espécies companheiras** – cachorros, pessoas e alteridade significativa. Tradução Pê Moreira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HARAWAY, Donna. **Quando as espécies de encontram**. Tradução Juliana Fausto. São Paulo: Ubu, 2022.

HELDER, Herberto. **Os passos em volta**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org). **As 29 poetas hoje**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Explosão feminista, arte, cultura, política e universidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Onde é que eu estou?** Heloísa Buarque de Hollanda 8.0. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

HUGGAN, Graham. TIFFIN, Helen. **Postcolonial Ecocriticism: literature, animals, environment**. New York: Routledge, 2015.

JAGGER, Mick; RICHARDS, Keith. Dandelion. In: ROLLING Stones. **We Love You**. London: Olympic, 1967. 1 LP (3 min 48).

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KRENAK, Ailton. **Encontros**. Organização Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Azougue, 2015.

KRENAK, Ailton. **Futuro Ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRENAK, Ailton. **O amanhã não está à venda**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton; CAMPOS, Yussef. **Lugares de origem**. São Paulo: Jandaíra, 2021.

KRENAK, Ailton; SILVESTRE, Helena; SANTOS, Boaventura de Sousa. **O sistema e o antissistema, três ensaios três mundos no mesmo mundo**. São Paulo: Autêntica, 2021.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.

LISPECTOR, Clarice. **De Natura Florum**. São Paulo: Global, 2021.

MACIEL, Maria Esther. **Animalidades, zooliteratura e os limites do humano**. São Paulo: Instante, 2023.

MACIEL, Maria Esther. **Literatura e animalidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2026.

MACIEL, Maria Esther. **Longe, aqui**. Poesia incompleta 1998-2019. Belo Horizonte: Quixote + Do Editoras Associadas, 2020.

MACIEL, Maria Esther. **Pensar/escrever o animal, ensaios de zoopoética e biopolítica**. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

MACIEL, Maria Esther. **Pequena enciclopédia de seres comuns**. São Paulo: Todavia, 2021.

MACIEL, Maria Esther. **Vôo transverso**. Poesia, modernidade e fim do século XX. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

MACIEL, Maria Esther. **Zoo-poéticas contemporâneas**. Lisboa: Cadernos Ultramares, Oca, 2020.

MAFFESOLI, Michel. **Ecosofia, uma ecologia para nosso tempo**. Tradução Fernando Santos. São Paulo: Edições Sesc, 2021.

MALLARMÉ, Stéphane. **Um lance de dados**. Tradução Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2017.

MANCUSO, Stefano. **A incrível viagem das plantas**. Tradução Regina Silva. São Paulo: Ubu, 2021.

MANCUSO, Stefano. **A planta do mundo**. Tradução Regina Silva. São Paulo: Ubu, 2021.

MANCUSO, Stefano. **Revolução das plantas**. Tradução Regina Silva. São Paulo: Ubu, 2022.

MARQUES, Ricardo. Ecocrítica. In: CEIA, Carlos. **E-Dicionário de Termos Literários**, 2012. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/ecocritica>. Acesso em: 24 fev. 2023.

MASSON, Raphael. **The gardens of Versailles**. Paris: Chateau de Versailles, 2019.

MELO NETO, João Cabral de. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

MELO NETO, João Cabral de. **Poesia, te escrevo agora**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2022.

MICHELIN, Ossie. 'Solastalgia': Arctic inhabitants overwhelmed by new form of climate grief. **The Guardian**, 15 out. 2020. Disponível em: <https://www.theguardian.com/us-news/2020/oct/15/arctic-solastalgia-climate-crisis-inuit-indigenous>. Acesso em: 24 fev. 2023.

MORIN, Edgar. **despertemos!** um chamado para o despertar das consciências. Tradução Ivone Benedetti. Rio de Janeiro: Bertrand, 2023.

NASCIMENTO, Evando. **O pensamento vegetal, a literatura e as plantas.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

NUNEZ, Sigrid. **O amigo.** Tradução Carla Fortino. São Paulo: Instante, 2019.

OLIVEIRA, Elizabete. **A educação ambiental e Manoel de Barros:** diálogos poéticos. São Paulo: Paulinas, 2012.

OLIVEIRA, Gabriela Gomes de. A escrita feminina do pós-guerra no grupo 47: Ilse Aichinger e Ingeborg Bachmann. **Missangas, Estudos em Literatura e Linguística**, ano 2, n. 3, dezembro 2021.

OLIVEIRA, Joana Cabral de; AMOROSO, Marta; LIMA, Ana Gabriela Morim de; SHIRATORI, Karen; MARRAS, Stelio; EMPERAIRE, Laure (org). **Vozes vegetais, diversidade, resistências e histórias da floresta.** São Paulo: Ubu, 2020.

PÁGINA Cinco #159 – Baleia e outros grandes animais da literatura. [Locução de:] Rodrigo Casarin. [S.l.]: Apple Podcasts, 26 maio 2023. *Podcast*. Disponível em: <https://podcasts.apple.com/br/podcast/159-baleia-e-outros-grandes-animais-da-literatura-papo/id1495082898?i=1000614581787>. Acesso em: 7 set. 2023.

PALMA, Mariana. Fotografias. **Mariana Palma**, 2023. Disponível em: <https://www.marianapalma.com.br/fotografias>. Acesso em: 7 set. 2023.

PAZ, Octavio. **Convergências, ensaios sobre literatura.** Tradução Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira:** o poema. A revelação poética. Poesia e história. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PAZ, Octavio. **Os filhos do Barro, do romantismo à vanguarda.** Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação.** Tradução Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da escrivanhinha.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI.** São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

PESSOA, Fernando. **Obra completa de Alberto Caeiro.** Edição de Jerônimo Pizarro e Patricio Ferrari. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2018.

PIGNATARI, Décio. **Poesia pois é poesia.** São Paulo: Duas Cidades, 1986.

PIZARNIK, Alejandra. **Extração da pedra da loucura.** Tradução Davis Diniz. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

PIZARNIK, Alejandra. **O inferno musical**. Tradução Davis Diniz. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

PIZARNIK, Alejandra. **Os trabalhos e as noites**. Tradução Davis Diniz. Belo Horizonte: Relicário, 2018.

PLATÃO. **A República**. Tradução Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

PLATH, Sylvia. **Poemas**. Tradução Rodrigo Garcia Lopes e Maurício Arruda Mendonça. São Paulo: Iluminuras, 2020.

PONTY-MERLEAU, Maurice. **O visível e o invisível**. Tradução José Artur Giacometti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2014.

PRZYBYCIEN, Regina. A poesia de Wislawa Szymborska: a história vista das margens. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 7, n. 10, p. 23-36, 2005.

QUINTANA, Pilar. **A cachorra**. Tradução Livia Deorsola. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2020.

RABHI, Pierre. **A favor da Terra e do humanismo**. Tradução Marcelo Mori. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

RIDING, Laura. **Mindsapes, poemas**. Tradução Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2004.

ROSA, Victor da. A vida submarina de Ana Martins Marques. **Suplemento Pernambuco**, n. 183, maio 2021.

SANTAELLA, Lucia (org). **Simbioses do humano e tecnologias**. Impasses dilemas e desafios. São Paulo: Edusp, 2022.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **a terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu, 2023.

SATER, Almir; TEIXEIRA, Renato. Um violeiro toca. *In*: SATER, Almir. **Almir Sater ao Vivo**. Rio de Janeiro: Sony Music Entertainment, 1992. 1 LP (3min21).

SCHULER, Fernando (org). **Fronteiras do pensamento**. Debate – os sentidos da vida. Porto Alegre: Arquipélago, 2022.

SOUZA, Carlos Eduardo Siqueira Ferreira de. **Modos de subjetivação na lírica imagética de Pedro Kilkerry**. Tese (Doutorado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2022.

STENGERS, Isabelle. **Manifesto por uma desaceleração das ciências**. Tradução Fernando Silva e Silva. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2023.

STERZI, Eduardo. Outro cacto. **Alguma Poesia**, São Paulo, n. 198, ano 5, 2007.

SZYMBORSKA, Wislawa. **Correio literário ou como se tornar (ou não) um escritor**. Tradução Eneida Favre. Belo Horizonte: Âyiné, 2021.

SZYMBORSKA, Wislawa. **Para o meu coração num domingo**. Tradução Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

SZYMBORSKA, Wislawa. **Poemas**. Seleção, tradução e prefácio Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SZYMBORSKA, Wislawa. **Um amor feliz**. Seleção, tradução e prefácio Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

TOKARCZUK, Olga. **Correntes**. Tradução Olga Baginska-Shinzato. São Paulo: Todavia, 2021.

TOKARCZUK, Olga. **Escrever é muito perigoso**. Ensaios e conferências. Tradução Gabriel Borowski. São Paulo: Todavia, 2023.

TOKARCZUK, Olga. **Sobre os ossos dos mortos**. Tradução Olga Baginska-Shinzato. São Paulo: Todavia, 2019.

TSVETÁEVA, Marina. **Elos líricos. Poemas e prosa a grandes poetas**. Organização e tradução Paula Vaz de Almeida. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

TSVETÁEVA, Marina. **O poeta e o tempo**. Tradução Aurora Fornoni Bernardini. Belo Horizonte: Âyiné, 2017.

VEIGA, José Eli da. **O antropoceno e as humanidades**. São Paulo: Editora 34, 2023.

VENTRELLA, Roseli; BORTOLOZZO, Silvia. **Frans Krajcberg**. São Paulo: Moderna, 2006.

VICINI, Lorena Andrea Garcia P. **Pathways: a visitors guide to Inhotim**. Tradução Daniel Silva Luhmann Santos. Brumadinho: Instituto Inhotim, 2022.

WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu**. Tradução Bia Nunes de Sousa. Tradução dos poemas Glauco Mattoso. Nova Fronteira: São Paulo, 2005.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

AGAMBEN, Giorgio. A potência do pensamento. *In*: AGAMBEN, Giorgio. **A potência do pensamento**: ensaios e conferências. Tradução Antônio Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 243-254.

AGAMBEN, Giorgio. **O aberto, o homem e o animal**. Tradução Pedro Mendes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

AGAMBEN, Giorgio. **O fogo e o relato**. Ensaios sobre criação, escrita, arte e livros. Tradução Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.

ALBERT, Bruce; KOPENAWA, Davi. **A queda do céu**. Tradução Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ALBERT, Bruce; KOPENAWA, Davi. **O espírito da floresta**. Tradução Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

ALVES, Ida; ANTUNES, Susana L. Literatura, natureza e compromisso ético: olhares ecocríticos. **Revista Gragoatá**, Niterói, v. 28, n. 61, e58686, 2023.

ALVES, Ida; PEDROSA, Celia. **Subjetividades em devir**. Estudos de poesia moderna e contemporânea. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

ANDUJAR, Claudia. **No lugar do outro**. Organização de Thyago Nogueira. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2015.

ARELLI, Daniel; RIBEIRO, Gustavo Silveira; ROSA, Victor (org.). **Ouriço, revista de poesia e crítica cultural**. Juiz de Fora: Macondo, 2021.

ARMSTRONG, Karen. **Sacred Nature, restoring our ancient bond with the natural world**. New York: Knopf, 2022.

BERGER, John. **Por que olhar para os animais?** Tradução Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Fósforo, 2021.

BIOCÊNTRICOS. Direção Fernanda Heinz Figueiredo e Ataliba Benaim. Brasil, 2022. Documentário (108 min).

BOFF, Leonardo. **Covid-19, a mãe Terra contra-ataca a humanidade, advertências da pandemia**. Petrópolis: Vozes, 2020.

BOFF, Leonardo. **Saber cuidar**: ética do humano – compaixão pela terra. Petrópolis: Vozes, 2022.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Manifesto verde**. São Paulo: Global, 2013.

BRIDLE, James. **Maneiras de ser**. Tradução Daniel Galera. São Paulo: Todavia, 2023.

BRUTA Aventura em versos. Direção Letícia Simões. Brasil: Matizar Filmes, 2011. Documentário (75 min).

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CANDIDO, Douglas Borges; INCERTI, Fabiano. Ideias para adiar o fim do mundo. **Revista Humanitas**, v. 147, p. 18-26, 2021.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Ubu, 2017.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. Lisboa: 70 arte e comunicação, 2021.

CHARTIER, Marcella. O que podemos aprender com as plantas. **Revista Dante Cultural**, n. 47, p. 8-15, 2022.

COETZEE, John Maxwell. **A vida dos animais**. Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CORAÇÃO de cachorro. Direção Laurie Anderson. Estados Unidos: Nonesuch Records, 2015. Documentário (75 min).

DARDEL, Eric. **O homem e a terra, natureza da realidade geográfica**. Tradução Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DARWIN, Charles. **A expressão das emoções no homem e nos animais**. Tradução Leon de Souza Lobo Garcia. São Paulo: Companhia de Bolso, 2022.

DARWIN, Charles. **A origem das espécies**. Tradução Daniel Moreira Miranda. São Paulo: Edipro, 2018.

DESPRET, Vinciane. **O que diriam os animais?** Tradução Letícia Mei. São Paulo: Ubu, 2021.

FIRESTEIN, Stuart. **Ignorância, como ela impulsiona a ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

FOER, Jonathan Safran. **Nós somos o clima**. Tradução Maíra Mendes Galvão. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

FRANCHETTI, Paulo. Funções e disfunções da máquina do mundo. O poeta Haroldo de Campos retoma assunto tratado por Camões e Drummond. Resenha de A máquina do mundo repensada. **O Estado de S. Paulo**, Caderno 2, p. 210, 24 set. 2000.

GABRIEL, Markus. **Ética para tempos sombrios, valores universais para o século XXI**. Petrópolis: Vozes, 2022.

GIONO, Jean. **O homem que plantava árvores**. Tradução Cecília Ciscato e Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2019.

GIORGI, Gabriel. **Formas comuns, animalidade, literatura, biopolítica**. Tradução Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

GOETHE, Johann Wolfgang. **A metamorfose das plantas**. Tradução Fabio Mascarenhas Nolasco. São Paulo: Edipro, 2019.

GOETZ, Adrien. **Monet at Giverny**. Paris: Éditions Gourcuff Gradenico, 2015.

GOPEL, Maja. **Repensando o nosso mundo, dez temas essenciais para o futuro da humanidade**. Tradução Kristina Michahelles. Rio de Janeiro: Record, 2022.

GRIFFIN, Susan. **Woman and nature**. New York: Counterpoint, 1978.

GUIMARÃES, Maria. **Jardim Botânico de São Paulo**. São Paulo: Terceiro Nome, 2012.

HALLÉ, Francis. **A vida das árvores, uma pequena conferência**. Tradução Maria Luisa de Abreu Lima Paz. São Paulo: Olhares, 2022.

HAMBURGER, Michael. **A verdade da poesia, tensões na poesia modernista desde Baudelaire**. Tradução Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HARARI, Yuval Noah. **21 lições para o século 21**. Tradução Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

HILST, Hilda. **Da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

HOMERO. **Odisséia**. Tradução Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2011.

KIMMERER, Robin Wall. **A maravilhosa trama das coisas: sabedoria indígena, conhecimento científico e os ensinamentos das plantas**. Tradução Maria de Fátima Oliva do Coutto. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2023.

LABATUT, Benjamín. **Quando deixamos de entender o mundo**. Tradução Paloma Vidal. São Paulo: Todavia, 2022.

LATOUR, Bruno. **Diante de gaia, oito conferências sobre a natureza no antropoceno**. Tradução Maryalua Meyer. São Paulo: Ubu, 2020.

LESBOS, Safo de. **Poemas e fragmentos**. São Paulo: Iluminuras, 2003.

LIVELY, Penelope. **Life in the garden**. New York: Penguin, 2017.

MARTHA-TONETO, Diana Junkes. Haroldo de Campos e a utopia da escritura original. **FronteiraZ**, São Paulo, n. 9, p. 175-187, 2012.

MCDOWELL, Marta. **Emily Dickinson's gardening life**. Portland: Timber Press, 2019.

MORTON, Timothy. **O pensamento ecológico**. Tradução Renato Prelorentzou. São Paulo: Quina, 2023.

NUNES, Benedito. **A clave do poético**. Organização Victor Sales Pinheiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

NURSE, Paul. **O que é a vida?** Compreendendo a biologia em cinco passos. Tradução Livia de Almeida. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2021.

O POETA de sete faces. Direção Paulo Thiago. Brasil: Vitória Produções Cinematográficas, 2001. Documentário (94 min).

PALMA, Mariana. **Lumina**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2020.

PECHULA, Maria Reami (org). **Bioecologia e desenvolvimento humano**: uma revisão da relação humanidade-natureza. Campinas: Átomo, 2021.

PISAR suavemente na Terra. Direção Marcos Colón. Brasil: Amazônia Latitude Filmes, 2022. Documentário (73 min).

POKOT. Direção Agnieszka Holland. Polônia: Tor Film Production, 2017. Filme (120 min).

PORTO, Walter. Eu não tento salvar os índios, e sim evitar a extinção dos humanos. Entrevista da 2ª. **Folha de S. Paulo**, 12 de dezembro de 2022.

RAMOS, Nuno. **Jardim Botânico, poema**. São Paulo: Todavia, 2023.

RIBEIRO, Sidarta. **Sonho manifesto**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

ROSA, João Guimarães. **ave, palavra**. São Paulo: Global, 2022.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão**: Veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SECCHES, Fabiane (org). **Depois do fim, conversas sobre literatura e antropoceno**. São Paulo: Instante, 2022.

SISCAR, Marcos. Poetas à beira de uma crise de versos. *In*: SISCAR, Marcos. **Poesia e crise**: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

SÓ DEZ por cento é mentira. Direção Pedro Cezar. Brasil: Artesanato Eletrônico, 2010. Documentário (81 min).

SOUZA, Carlos Eduardo Siqueira Ferreira de. **A lírica fragmentária de Ana Cristina Cesar, autobiografismo e montagem**. São Paulo: Educ, 2010.

UMA VERDADE inconveniente. Direção Davis Guggenheim. Estados Unidos: Paramount Vantage, 2006. Documentário (94 min).

VAKOCH, Douglas A. **Feminist Ecocriticism**: environment, women and literature. New York: Lexington Books, 2014.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. Organização João Alexandra Barbosa. Tradução Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2007.

VERUNSCHK, Micheliny. **O som do rugido da onça**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

VILAÇA, Aparecida. Sonhos partilhados. **Revista Quatro cinco um**, v. 37, p. 24, 2020.

WENGROW, David. **O despertar de tudo**: uma nova história da humanidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

WOHLLEBEN, Peter. **A vida secreta das árvores**: o que elas sentem e como se comunicam. As descobertas de um mundo oculto. Tradução Petê Rissatti. Rio de Janeiro: Sextante, 2017.