

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Natália Goulart Pelegriani

CAMINHOS DE PICADA:
a travessia da escrita

Belo Horizonte
2024

Natália Goulart Pelegrini

CAMINHOS DE PICADA:

a travessia da escrita

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito para a obtenção do título de Doutora em Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Orientadora: Prof.^a Dra. Lucia Castello Branco

Belo Horizonte

2024

P381c Pelegrini, Natália Goulart.
Caminhos de picada [manuscrito] : a travessia da escrita /
Natália Goulart Pelegri. – 2024.
1 recurso online (216 f.) : pdf.

Orientadora: Lucia Castello Branco.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Psicanálise e Literatura.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas
Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 209-216.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Llansol, Maria Gabriela, 1931- – Crítica e interpretação –
Teses. 2. Lispector, Clarice, 1920-1977. – Crítica e interpretação –
Teses. 3. Duras, Marguerite, 1914-1996. – Crítica e interpretação
– Teses. 4. Escrita na literatura – Teses. 5. Literatura e
psicanálise – Teses. I. Branco, Lucia Castello. II. Universidade
Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 801.92



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese intitulada *Caminhos de picada: a travessia da escrita*, de autoria da Doutoranda NATÁLIA GOULART PELEGRINI, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado

Linha de Pesquisa: Literatura e Psicanálise

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Lúcia Castello Branco - FALE/UFMG - Orientadora

Profa. Dra. Aline Magalhães Pinto - FALE/UFMG

Profa. Dra. Elisa Maria Amorim Vieira - FALE/UFMG

Profa. Dra. Janaína Patrícia Rocha de Paula - UFOP (PD)

Prof. Dr. João Alves Rocha Neto - PBH/MG

Belo Horizonte, 30 de agosto de 2024.



Documento assinado eletronicamente por **Elisa Maria Amorim Vieira, Professora do Magistério Superior**, em 30/08/2024, às 17:39, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Lucia Castello Branco, Professora do Magistério Superior**, em 30/08/2024, às 21:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Aline Magalhaes Pinto, Professora do Magistério Superior**, em 31/08/2024, às 19:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **João Alves Rocha Neto, Usuário Externo**, em 01/09/2024, às 12:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Janaína Patrícia Rocha de Paula, Usuário Externo**, em 02/09/2024, às 09:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3446698** e o código CRC **20FD002B**.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à escrita, que modificou o caminho de minha vida e me levou de volta à floresta.

Agradeço à escrita das plantas e dos animais, também, à escrita dos seres que não vejo, mas que me fazem companhia no trabalho de escrever.

Agradeço à Lucia Castello Branco, a orientadora destas picadas, por abrir os caminhos, ao longo de sua passagem por esta Casa, a Academia, a outras espécies de escrita, sobretudo, à escrita dos poetas. Antes de tudo, L. é poeta. Atravessamos os caminhos de picada, não tenho dúvidas, Lucia e eu, sem a impostura, por isso a caminhada foi tão alegre, festiva, amorosa e continuará - o amor ímpar.

Agradeço à Camila Dias, minha amiga querida, que tem se dedicado na revisão de meus textos desde 2008, ano de nossa entrada no curso de Comunicação Social – Jornalismo, na Universidade Federal de Ouro Preto. Obrigada pela companhia até aqui e além, pois muitas escritas ainda virão.

Agradeço à Aline Magalhães Pinto que, em seu ensino, no ano de 2020, tratou em suas aulas da experiência literária e da morte. Com os ensinamentos de Aline, pude, com mais força, levar adiante o escrever picado e fazer dessa tese um caminho poético na Academia.

Agradeço à Elisa Maria Amorim Vieira, que em suas aulas sobre natureza e violência, em 2021, abriu uma picada que me aproximou de novo da natureza. O conhecimento passado pela voz de Elisa é valioso, pois, vendo suas aulas, comecei pouco a pouco a não mais separar a natureza de mim.

Agradeço à minha irmã, Renata Goulart Pelegrini, que ao longo desses quatro anos me indicou referências preciosas dos escritos do campo da Antropologia e de outras áreas do conhecimento, sem elas, creio, o caminho não seria esse que se abriu.

Agradeço à minha mãe, Aparecida Camuri Goulart Pelegrini, a quem, pelo fio do seu conhecimento histórico, eu pude criticamente começar a ler os mundos e, por esse mesmo fio, abrir o tempo.

Agradeço ao meu pai, Luiz Benedito Búbula Pelegrini, que com seus saberes adquiridos no observar a natureza e o café tem me transmitido seus conhecimentos, a ciência do povo de roça do interior.

Agradeço às minhas amigas, Ana Clara Castro, Bárbara Buzatti, Flávia Araújo, Lorena Pereira Vieira, Paula Rocha, Rafaela Pazotto, pela troca de horas a fio em torno de várias espécies de assuntos desta vida. É realmente verdade que quem tem um amigo tem tudo.

Agradeço à comunidade dos absolutamente sós, Janaína de Paula, João Rocha, Jonas Samudio, ou como diz Lucia, os J. Além dos J., agradeço a Ayanne Sobral, Bruno Leal, Erick Costa, Gabriela Carvalho, Maria Inês de Almeida, Marina Luna, Nathália Noronha, Patrícia Kauark, Priscila Vescovi, Rafael Pinto, Rosi Chraim, Simone Moschen. Depois do “Breve encontro intenso”, não tenho dúvidas de que encontrei, em Salvador, ao conhecer vocês, presencial e brevemente, a minha linhagem.

Esta noite, sempre que acordava, ouvia uma frase que, finalmente, exprimia com clareza meus sentimentos particulares: aparelhar as velas. E fazia a seguinte pergunta: se sou, por natureza, um nómada, por que planto arbustos mal chego a um lugar, e depois desejo levantá-los do jardim, para levar comigo quem tem raízes?

Maria Gabriela Llansol

RESUMO

Esta escrita se volta a uma questão muito antiga e jamais interrompida para mim: em que travessia se entra quando se escreve? Com o intuito de refletir sobre essa pergunta, propus as seguintes hipóteses a respeito da travessia em que se entra com a escrita:

- a) a escrita não é um objeto, é um ser vivo;
- b) a escrita realiza caminhos de picada, atalhos para fora da estrada principal;
- c) a escrita reúne incompletamente o teórico e o literário no testemunho;
- d) a escrita dos caminhos de picada abre a paisagem.

PALAVRAS-CHAVE: escrita; caminhos de picada; paisagem.

ABSTRACT

This writing returns to a quite old question, one that has never been interrupted to me: what journey do we set off when we write? In order to reflect on this question, I suggest the following hypotheses regarding the journey we embark with writing:

- a) writing is not an object, it is a living being;
- b) writing creates trails, shortcuts off the main path;
- c) writing incompletely brings together the theoretical and the literary in the testimony;
- d) the writing of the shortcuts opens up the landscape.

KEYWORDS: writing; shortcut; landscape.

SUMÁRIO

AOS LEGENTES	11
INTRODUÇÃO	12
I A ESCRITA NÃO É UM OBJETO, É UM SER VIVO	16
PRIMEIRA CAMINHADA.....	16
Uma volta atrás aos fundamentos do Eu e a escrita.....	16
Coisas que chamamos habitualmente de coisas: Eu e a plantas	28
Considere a Glória-da-manhã	41
SEGUNDA CAMINHADA.....	47
Vazar na braquiara: os caminhos de picada.....	47
Picada rápida, encontro breve: os caminhantes	56
II A ESCRITA É CAPAZ DE REUNIR INCOMPLETAMENTE O TEÓRICO E O LITERÁRIO NO TESTEMUNHO	69
TERCEIRA CAMINHADA	69
As ciências sabem que mexem com um ser vivo chamado escrita?	69
QUARTA CAMINHADA	78
Considere a escrita	79
III A TRAVESSIA DA ESCRITA: MARGUERITE, CLARICE, MARIA	86
QUINTA CAMINHADA	86
“À nossa volta, tudo escreve”	86
“Intelectual eu digo que não sou, Literata também não sou”	99
“Por que não pude deixar de vir”	108
SEXTA CAMINHADA	125
Que entrem os animais	125
Será que nesse “eu penso”, como penso o animal, ele aí está?	134
“Será que nesse ‘eu penso’, eu aí estou?”	151
Besta, sou Eu	157
Ciências, Psicanálise, <i>Lituraterra</i> e outras picadas	167
IV A ESCRITA DOS CAMINHOS DE PICADA ABRE A PAISAGEM.....	178
SÉTIMA CAMINHADA.....	178
Ao Pássaro-da-noite, o Curiango	178
O Curiango e a escrita dos caminhos de picada	190
A festa no interior de um pássaro-poeta.....	195

OITAVA CAMINHADA	200
ESCREVER É O FIM DA PICADA	200
REFERÊNCIAS	209

AOS LEGENTES

Este é o caminho de picada a que, não sem a alegria, a escrita me levou. Deixamos aqui, a escrita, outros seres e eu, a nossa passagem picada por esta Casa.

A Academia deve ser uma casa aberta que recebe escritas de várias espécies, em especial, a escrita dos poetas. Se alguns notarem, esse espaço está repleto deles, tanto nós, alunas e alunos, como vós, professoras e professores. Para cada um, há o direito ao caminho da sua natureza própria. “Quem traz algumas mutações estilísticas, algumas propostas poderosas de mutação do olhar pode não ser bem-vindo mas não pode, de certeza, ser dispensado” -- assim escreve Maria Gabriela Llansol.

Em toda a minha passagem pela Academia eu tinha, sabendo sem saber, dois sonhos: poder ler e escrever picado e testemunhar incompletamente a travessia em que entrei com a escrita.

“Faço votos” de que nesta Casa testemunhos de escrita a habitem, pois o lugar em que não há espaço para o testemunho é suspeito de impostura. O que importa em escrita acadêmica não é apresentar o resultado do caminho, mas como foi, para cada um de nós, a caminhada na companhia da escrita e o que ela tem nos ensinado no caminho.

INTRODUÇÃO

Começamos assim: com uma afirmação e uma negação: o caminho não existe. O caminho de uma tese não existe, ou melhor, o caminho com a escrita não existe de antemão. Uma questão muito antiga para mim trouxe-a para cá e é também a pergunta principal dessa tese: em que travessia se entra quando se escreve?

Esta pergunta, no princípio, pareceu-me muito ampla e simples. Também, ao longo desse caminho, muitas vezes pensei que ela não teria forças para ser a questão central deste trabalho. Só que depois, no caminho, ela se transformou em algo muito importante e necessário para o lugar em que nos encontramos, a Academia, pelo fato de que nesta Casa não se costuma testemunhar, com frequência, a respeito do nosso próprio trabalho de escrever. Costuma-se mais escrever sobre alguma coisa, sendo a escrita apenas um instrumento que está ali para escrever sobre essa certa coisa, sobre os “nossos” objetos científicos, digamos.

Esta questão, a travessia em que se entra quando se escreve, começou a deixar de ser uma pergunta geral quando me dei conta de que ela dizia respeito a cada um de nós que trabalha com a escrita e a experiência de escrever. Essa é uma de suas forças. Nesse sentido, se alguns de nós nesta Casa se arriscassem a respondê-la, no testemunho de cada um, nenhum caminho seria igual a outro, pois caberia a cada um, no seu tempo, contar como foi a sua própria travessia com a escrita até aqui. Além disso, ela foi se tornando uma alegria de outra espécie, porque ela é uma questão sem fim, não acaba, porque toca em minha hipótese: a de que a travessia em que se entra quando se escreve realiza caminhos de picada. Quer dizer, caminho que é feito no próprio caminhar, sem começo e sem fim. Essa seria a sua segunda força. Ainda que caminhos de picada venham sempre nos lembrar da nossa impossibilidade de testemunhar a respeito dessa travessia, de forma que o caminho do início ao fim já esteja preparado, estamos aqui. Partimos sempre com a escrita a percorrer. Trata-se de um caminho de surpresa e não sob controle, uma vez que não sei como será, nunca sei de todo. Aí, então, sua terceira força.

Estas oito caminhadas que se seguem não percorrem um caminho com início, meio e fim. Elas não seguem a ordem dos números, embora eles estejam aí, do um ao oito, pois cada uma abre um caminho de picada novo de novo. Elas, por assim serem, serão, cada uma, a primeira de novo e de novo, a promessa. Elas também não precisam

uma da outra para que o caminho se faça, pelo fato de que, se elas percorrem caminhos de picada, é porque há espaços entre uma e outra e é assim que se relacionam, por um campo aberto. Aos legentes, quero dizer que, se quiserem começar a abrir o caminho da leitura pela quarta caminhada, ou pela sexta, ou pela primeira, por exemplo, que assim seja. A ordem sequencial não importa nesta tese, mas sim o caminho que cada um, ao ler, irá caminhar.

Na primeira parte deste trabalho, “A escrita não é um objeto, é um ser vivo”, chega-se à primeira caminhada, intitulada “Uma volta atrás aos fundamentos do Eu e a escrita”. Trata-se de colocar a escrita como objeto diante daquele que escreve, assim como as ciências modernas fizeram com seus objetos e com a própria escrita, valendo-se de uma estrutura que chamei de *Eu e a escrita*. Caminha-se no rumo de trazer diante de nós o problema desse caminho: o de tratar a escrita como objeto e a responsabilidade de não a tratar como objeto, mas como um ser vivo, o que também se estende a outros objetos.

Em “As coisas que consideramos habitualmente como coisas: Eu e as plantas”, a partir do encontro com os quiabos que vivem próximos a esta casa, na Fazenda Nossa Senhora dos Remédios, lugar em que escrevo e caminho, comecei a entender que os quiabos não precisam de nós, como imaginava. Quando dizemos *Eu e as plantas*, ainda com letra maiúscula, estamos dizendo, “meus objetos” em si. No entanto, considera-se tratar as plantas como seres vivos que habitam esse local e que passam, assim como nós, pela experiência de viver.

No texto, “Considere a Glória-da-manhã”, o último da primeira caminhada, tem-se o encontro efêmero com a flor azul da Glória-da-manhã, que vive um único dia de vida. No Cerrado mineiro, onde, além de uma espécie trepadeira, essa planta é considerada invasora de culturas do campo, principalmente das plantações de café dessa região, caminhamos um pouco mais além para refletir sobre o que a flor azul pode nos ensinar a respeito do efêmero, da ausência de tempo e sobre a morte, que também se estende à escrita e à nossa própria vida. A Glória-da-manhã é a glória de nossas manhãs.

Na segunda caminhada, “Vazar na braquiara: os caminhos de picada”, ouvimos dizer pelo povo de roça do interior do Cerrado que os caminhos de picada são uma espécie de caminhada cujo desenrolar é descoberto no trabalho do próprio caminhar. Pica o mato, picota um caminho estreito para passar fora da estrada principal. São andanças que deixam rastros momentâneos, efêmeros, incapazes de estabelecer um

rumo definitivo e uma volta ao mesmo. Caminharemos no interior da mata fechada e, também, nas linhas da monocultura, assim como é na terra da fazenda em que vivo, Nossa Senhora dos Remédios.

Ainda na segunda caminhada, no texto “Picada rápida, encontro breve: os caminhantes”, testemunho um caminho de picada que diz respeito ao tempo de minha adolescência no interior da “Matinha”, uma mata fechada que ficava a poucos quarteirões de minha casa. Além disso, vamos pensar que essa prática vai mais além do significado de apenas andar por aí.

Na segunda parte, “A escrita é capaz de reunir incompletamente o teórico e o literário no testemunho”, no texto da terceira caminhada, “As Ciências sabem que a escrita é um ser vivo?”, assumindo que a morte do autor também acontece para nós que escrevemos uma pesquisa, tenta-se abrir um espaço para pensar quais outras formas de escrita mais abertas podem acontecer, ao se deslocar do *Eu* e a *escrita* e da *escrita* e *eu*, reunindo incompletamente no testemunho de escrita o teórico e o literário.

Na quarta caminhada, no texto “Considere a escrita”, não só pensamos as linhas da escrita na página de um livro, mas também voltamos da página ao chão, para observar as superfícies e as várias espécies de escrita que podemos encontrar na própria natureza. Quem sabe podemos de novo começar a pensar que, antes de comportar a escrita no livro, a terra sempre escreveu o seu próprio livro, as suas próprias linhas sem medidas, incertas, seus caminhos intermináveis?

Na terceira parte, chamada “A travessia em que se entra com a escrita: Marguerite, Clarice e Maria”, na quinta caminhada, encontramos-nos com os testemunhos de escrita dessas três escritoras. Com sua escrita, veremos, cada uma encontrou um método próprio de trabalho.

Na sexta caminhada: que entrem os animais. Assim vamos, numa caminhada longa, tentar sair da estrutura do *Eu* e os *animais*, dessa impostura, para não mais vivermos na ilusão dessa separação, de um lado nós e do outro, “o” animal.

Na quarta e última parte, intitulada “A escrita dos caminhos de picada abre a paisagem”, na sétima caminhada, no texto “Ao Pássaro-da-noite, o Curiango”, conto como foi a experiência do encontro com esse pássaro, que caiu da janela na minha mesa de trabalho. A partir do Curiango, chegaremos ao João-de-Barro, que nos levará ao amor ímpar, para fazer folia, festa no interior.

Na oitava caminhada, “Escrever é o fim da picada”, partimos para o fim, que é também começo de tudo. Daqui, não voltamos à primeira caminhada, mas começamos de novo, um caminho novo, sempre picado.

I A ESCRITA NÃO É UM OBJETO, É UM SER VIVO

PRIMEIRA CAMINHADA

RESUMO

A consciência de que a escrita não é um objeto, mas um ser vivo, picado em si mesmo, é justamente o que a faz impossível de ser escrita como um objeto tal qual. Às vezes começa-se a brincar com a escrita e, de forma não controlada, ela começa a brincar com você.

Uma volta atrás aos fundamentos do Eu e a escrita

O pensamento é impelido pela geometria dos corpos
Maria Gabriela Llansol

Quanto maior for o abandono da pergunta entre as mãos, maior será a
atração misteriosa que, para mim, indica o caminho;
Maria Gabriela Llansol

Gostaria de começar pelo começo.

Gostaria de afirmar e explicar que a escrita é apenas um objeto que uso para alguns fins, inclusive, para escrever esta tese.

Gostaria de provar que o objeto que uso é a escrita e que Eu sei o que ela é e por onde vai. Iniciar a primeira caminhada, passar pelo meio, a quarta caminhada e seguir até o fim, a oitava. Esta seria, se assim fosse, a imagem deste escrito: um caminho com começo, meio e fim. E, no entanto, não se pode.

Gostaria de escrever um bem-escrito para esta Casa chamada Academia, assim como muitas vezes ela me pediu um certo tipo de escrita comportada, clara. No entanto, ninguém pode. Na superfície de nossos textos, sempre bem escritos e explicativos, vive um outro à espera de que aquele que escreve corra o risco da ausência de caminho, de tempo e de Eu com a escrita.

Existem textos disciplinados. Eles sempre se encaixam no limite da folha, são fechados, conclusivos, e muitas vezes temos orgulho desse feito, sentimos ilusoriamente que o detemos em nossas mãos, mas nem mesmo esses textos estavam a serviço do nosso pensamento. Quantas vezes, ao escrever, tentamos começar pelo começo e, cara a

cara com tal impossibilidade, sentimo-nos frustrados com a perda de um início que mal podemos lembrar qual é? Como escrever aqui de novo e de novo, tantas vezes, e por que cargas d'água não encontro o começo, volto, perco, batalho, esqueço, entro por zonas inconclusas e difíceis de nomear? “Ora, é sempre difícil dizer ‘eu vou começar pelo começo’. Impossível apontar o dedo para esse ‘começo’” (Cauquelin, 2007, p. 35).

Então, gostaria de dizer que começo por um mau começo. Não iniciei por aqui, pela primeira caminhada, não comecei, não avancei e não progredi até a quarta caminhada, o meio do caminho, e segui para o fim. A escrita e eu só estamos tentando fazer caminhos de picada, o que não é fácil, porque estamos lidando, até hoje, com um terreno *frontalmente inabalável*: a escrita tratada como objeto do Eu. Mas há, por isso, uma espécie de não lealdade metódica a testemunhar e, nessa altura, não só tomei a decisão de atalhar com a escrita, mas foi a própria escrita *quem* mostrou a *quem* escreveu os caminhos de picada que ela fez.

E, depois, o início de uma escrita que se volta aos fundamentos do Eu e a escrita, e que tem a ver com a ciência moderna e sua invenção, é uma volta problemática, porque poderíamos nos perguntar por quais começos tenho a possibilidade de recomeçar uma escrita para tratar das questões que envolvem as ciências e a escrita.

Quantas vezes, ao escrever essa volta atrás, aos fundamentos mais rígidos, perguntei-me o porquê de começar uma volta a esse lugar que trata a escrita apenas como um objeto do pensamento. Mas pressinto: esta caminhada não será em vão. Essa volta está mais próxima do dia de hoje do que imaginamos.

Por um lado, se nos pareceu que, escrevendo na Academia a partir de um bem escrever e, de posse da escrita, usá-la a nosso serviço como um instrumento, encontraríamos com clareza nossos objetos a serviço de um fim, por outro lado, felizmente, é uma outra via que esse objeto com que nós mexemos, a saber, um ser vivo chamado escrita, caminha. Porém, como posso dizer que não fazemos e não perpetuamos os fundamentos das ciências modernas em nossos escritos, se o que mais se vê hoje nos escritos acadêmicos é a estrutura do Eu e a escrita?

Não pretendo, portanto, voltar atrás aos fundamentos da Ciência Moderna, com letra maiúscula, para contar a História da Escrita das Ciências na linha do tempo. Creio, outros já a escreveram. Tampouco interessa seguir no percurso de culpar as ciências por acreditar que, ao afirmar um Eu, seguraria esse Eu e seus objetos. Essa perspectiva

lança nossos escritos ao julgamento e à comparação, o que não nos ajuda muito na caminhada.

Quero com essa volta colocar a escrita como objeto diante daquele que escreve, assim como as ciências modernas fizeram com os seus objetos e com a própria escrita, valendo-se de uma estrutura que chamarei de Eu e a escrita, a fim de trazer diante de nós o problema desse caminho: o de tratar a escrita como objeto e a responsabilidade de não a tratar como objeto, mas como um ser vivo, o que também se estende a outros objetos.

O problema de mexer com uma volta atrás é que sentimos, muitas vezes sem estar preparados, que virar-se para o passado e fazer uma caminhada atrás é não voltar a nenhum lugar do passado, mas a uma volta anterior onde o passado vive aqui, na superfície da terra e do texto em que pisamos agora. Por isso não é verdade que as heranças mais fechadas que caminham com a escrita foram já retiradas do mundo. E, também, não é verdade que se faz caminhos de picada com a escrita de uma hora para outra.

Quando é que a escrita surgiu como objeto para conter os caminhos da própria escrita das ciências? Voltar atrás à essência da ciência moderna, inevitavelmente, lança-nos a palavras que carregam de antemão a instauração de uma certa maneira de como nós devemos escrever uma investigação. Talvez vocês não mexam diretamente com estas palavras em seus escritos: sujeito, objeto, investigação, método, objetivos, fundamentos, representação, provas, demonstrações. Mas é certo que, na maioria das vezes, elas ressoam e se mantêm na nossa prática de escrever as ciências hoje.

O lugar em que podemos ver com mais rigor a escrita como objeto, muitas vezes submetida a um caminho bem comportado e a serviço daquele que escreve, é aqui, no espaço da escrita acadêmica. Ainda acreditam que seja possível mexer com a escrita sem que sejamos movidos por ela. A escrita é apenas um instrumento, é uma coisa útil que uso para alguns fins. Por assim ser, não há como jogar para fora do mundo essa herança que ressoa em nossos escritos, aquilo que nós tornamos essencial e fundamental numa investigação: a escrita a nosso serviço.

Todos, certamente, escrevem na universidade, de alguma forma. Há escritos e mais escritos, aos montes. Mas, por uma certa estrutura muito rígida no discurso das ciências, pressinto que nem todos sabem que mexem com a escrita, que somos remexidos por ela, que estamos mutuamente a caminhar na terra, em companhia. Não

quero julgar aqui aqueles que seguem à risca a maneira de escrever -- muitas vezes o fiz. Pode-se perceber que a escrita, até agora, não passa de um objeto. Não é tão fácil sair desse pensamento de poder com relação à escrita.

Este é certamente o modo mais seguro: a ideia da lógica de que nós, Eu e a escrita, estamos separadas ou de que a detenho para explicar o meu pensamento. Ou de que tudo vai bem no reino da comunicação. Temos a linguagem e Eu é quem a levo na direção dos meus fins. Sob essa perspectiva, a escrita não mexe comigo, mas me completa, deixa-me confortável, não traz incômodos.

Falamos sobre a escrita, mas tratamos de manter uma distância da experiência que temos com ela, montamos estruturas para limitar o que há de incompreensão quando escrevemos e que escapa às estruturas, à linearidade, a ordenações e certezas. Parece absurdo pensar que a escrita é um dos primeiros objetos com os quais temos que nos defrontar ao fazer uma investigação? Ou, pelo fato de acreditarmos que já a possuímos completamente nas mãos para agarrar outros objetos de nossas áreas particulares, esquecemos de sua existência? “Na investigação, isto é, na questão específica teórica, deve-se determinar e chegar a conceber o *questionado*” (Heidegger, 2014, p. 30).

O primeiro movimento que lança a escrita, ela própria investigada, modifica o modo como a tratamos. Eu e a escrita, portanto, é a estrutura a que quero me ater. Seria certo dizer, então, que a própria escrita é o objeto deste estudo e eu sou o sujeito que pesquisa sobre a escrita, que tenta encontrá-la. Ela é o objeto ao qual estamos voltados e centrados, para compreendê-lo e explicá-lo, saber o que ele é:

O conhecer, enquanto investigação, pede contas ao ente acerca de como e em que medida ele pode ser tornado disponível para o representar. A investigação dispõe do ente quando pode calculá-lo previamente no seu curso futuro ou quando pode conferi-lo como passado. No cálculo prévio, é a natureza que é interceptada, no conferir historiográfico, a história. A natureza e a história tornam-se no objecto do representar explicativo. Este conta com a natureza e faz contas com a história. Só *é*, só vale como sendo, aquilo que deste modo se torna um objecto (Heidegger, 2014, p. 109).

Na investigação moderna, é necessário assegurar a ideia da coisa enquanto tal, meditar e conhecer lentamente, não pela via dos sentidos, que podem nos enganar, mas pelo pensamento apresentado por um outro objeto, a escrita de novo. A lógica de pensar a escrita como objeto, na estrutura que propõe o Eu e a escrita, pressupõe um sujeito que

apreende a escrita que apreendeu outros objetos: a “[...] essência daquilo a que hoje se chama ciência é a investigação, [...] [o] abrir de uma tal área é o processo fundamental da investigação. [...] O projecto indica de que modo o avançar cognoscente se tem de ligar à área que foi aberta” (Heidegger, 2014, p. 99).

Por assim ser, a escrita passa a ser para fora de mim, isto é, separada de mim, porque a escrita depende do Eu para existir como objeto, para representar meu pensamento a respeito de outros objetos. E, como ela é o próprio objeto desta tese, precisamos dela na medida em que o pensar precisa ser demonstrado sobre ela mesma. Por essa via, acreditamos que não mexemos com isso, com a escrita, e que ela está separada de nós, mesmo eu voltando todos os dias à atividade de escrever, porque o vivo não se encontra do lado do objeto, mas do lado de quem escreve e a usa como objeto, o Eu.

Nessa caminhada, quero falar um pouco de René Descartes. Confesso que todas as vezes que aqui ensaiei, nesta mesma caminhada, escrever algo sobre Descartes, coloquei um peso em seu nome, o peso da fundação das ciências modernas. Fiz de Descartes um vilão de seu século. Mas, como bem nos ensina Maria Gabriela Llansol, é preciso tirar-lhes, dos nomes próprios, o peso de uma certa fundação e torná-los comuns.

Não sei mais quantas vezes tentei abrir essa picada. Vocês que estão a ler agora, quero lhes dizer que neste momento estou quase a terminar esta tese, trabalhando com a magia na sétima caminhada, e ainda me encontro aqui, de novo, na primeira, na Era da Razão, oposta à visão mágica do mundo. Mas como pode isso, por caminhos de picada? Como posso estar quase no fim da picada e ainda aqui, a um só tempo na incompatibilidade entre esses dois mundos?

Sobre o pouco que li a respeito de Descartes, realço a simplicidade da sua escrita e o interessante fato de que ele não faz dela um tratado filosófico, como era comum para a época, mas é verdade também que eu só me inimizei com ele até aqui. Talvez porque, por muito tempo, fui pega por essa herança, a qual me foi e é tão difícil de atalhar hoje, de que a escrita seria apenas um corpo controlável, assim como o nosso próprio e de outros seres da natureza, as plantas e os animais, pela superioridade do pensamento. E porque, também, nos caminhos de picada estamos a tentar sair para fora de qualquer impostura em relação aos seres que se encontram, e eles a nós, pelos caminhos.

O que vemos ainda hoje, em nosso mundo, não é um pouco disso, da impostura sobre os seres, ou melhor, muito disso? “Voltar a qualquer época era sempre possível” (Llansol, 2014, p. 11), assim bem percebeu Maria Gabriela Llansol.

Uns e outros percorrem caminhos diferentes quanto à existência enigmática e o rumo que Descartes tomou não foi o da “visão mágica do mundo, que não admitia nenhuma separação entre a matéria e o espírito e, desse modo, imaginava o cosmos como um *organismo vivo*, povoado por forças ocultas, onde cada elemento estava em relação ‘favorável’ com o resto” (Federici, 2017, p. 257). Ao contrário disso, o desenvolvimento de sua teoria tinha a ver com o autocontrole, a partir da mecanização do corpo, ponto central das atenções de sua filosofia. Na filosofia mecanicista,

[...] o que morreu foi o conceito do corpo como receptáculo de poderes mágicos que havia predominado no mundo medieval. Na realidade, este conceito foi destruído. Por trás da nova filosofia encontramos a vasta iniciativa do Estado, a partir da qual o que os filósofos classificaram como “irracional” foi considerado crime (Federici, 2017, p. 257).

Nesse sentido, o freio da consciência converteu o saber em poder, com o objetivo, também, de frear a rebeldia e a natureza, convertida em uma máquina maior; foi o modo de fazê-la ser vista não mais ligada à magia, mas como objeto a ser dominado. A magia vai contra isto: a ideia de que o corpo, o da criatura humana e o da natureza, possa ser capturado, mecanizado, delimitado, quer dizer, estar a serviço da racionalização capitalista do trabalho. Para Francis Bacon, em um lamento seu, “a magia mata a indústria” (Bacon *apud* Federici, 2017, p. 259), pois era uma prática de rechaço ao trabalho, “dado que a magia aparecia como uma forma ilícita de poder e como um instrumento para obter o desejo sem trabalhar” (Federici, 2017, p. 258). Não à toa, a separação entre o corpo e o eu racional certamente desvinculou esse corpo

[...] de sua realidade corpórea e da natureza. Sua solidão, sem dúvida, seria a de um rei: no modelo cartesiano de pessoa não há um dualismo igualitário entre a cabeça pensante e o corpo-máquina, há apenas uma relação de senhor/escravo, já que a tarefa principal da vontade é dominar o corpo e o mundo natural. No modelo cartesiano de pessoa se vê, então, a mesma centralização das funções de mando que neste mesmo período ocorria com o Estado: assim como a tarefa do Estado era governar o corpo social, na nova subjetividade, a mente se converteu em soberana (Federici, 2017, p. 270).

Os animais, por exemplo, Descartes considerou privados de razão, porque, também, privados de linguagem. A diferença crucial para Descartes, entre os homens e os animais, é que nós usamos a linguagem como modo criativo e isso os animais não podem fazer, pois nestes existe a ausência da capacidade de raciocinar, já que o pensar é o que dá significado às palavras. Nesse sentido, ele escreve que:

A principal razão, na minha opinião, que pode nos persuadir que as betas são privadas de razão, e que, embora entre aqueles da mesma espécie alguns sejam mais perfeitos que outros, como nos homens, o que é particularmente notável nos cavalos e nos cachorros, alguns dos quais têm mais disposição que os outros para reter o que aprendem, e embora nos façam conhecer claramente os movimentos naturais de raiva, medo, fome, e outros parecidos, ou pela voz, ou por outros movimentos do corpo, ainda não foi observado algum animal que tenha alcançado esse grau de perfeição de utilizar uma verdadeira linguagem, isto é que nos marcou pela voz, ou por outros signos, qualquer coisa que se poderia relacionar de preferência somente ao pensamento que ao movimento natural (Descartes, 1953, p. 885).

Sua concepção era muito diferente daquela vista na Idade Média, até o século XVI: a de que os animais eram considerados inteligentes, responsáveis, possuíam uma imaginação particular, eram capazes de falar. Quanto a isso, deveríamos pensar que durante o século XVII o domínio de si e de outros

[...] foi uma prerrogativa burguesa. [...] Quando os filósofos falavam do “homem” como um ser racional, faziam referência exclusiva a uma pequena elite composta por homens adultos, brancos e de classe alta [...], os da “melhor classe” concordavam que o proletariado era de uma raça diferente. A seus olhos, desconfiados pelo medo, o proletariado parecia uma “grande besta”, um monstro de muitas cabeças, selvagem, vociferante, dado a qualquer excesso (Federici, 2017, p. 278).

Quanto à escrita, seu corpo também foi capturado pelo pensamento. Se antes, na Idade Média, ela estava intimamente ligada às marcas na superfície da terra, como cortes, arranhões, pegadas e rastros de animais, madeiras lascadas, escoamentos no solo, ela passou a ser, sua inscrição, de propriedade e invenção do ato humano, desvinculando-se cada vez mais da natureza. Para Descartes, a palavra seria “o único signo e a única marca segura do pensamento escondida e aprisionada no corpo” (Descartes, 1953, p. 885).

Demorei muito para aceitar e perceber que Descartes poderia me ajudar a pensar sobre a escrita e outros seres justamente nesse ponto problemático que nos separa um do outro e onde também nos encontramos: eu penso a escrita como ser vivo caminhante e ele a pensa como instrumento aprisionado no corpo e submetido ao Eu; eu penso a escrita como corpo enigmático não regido pela razão e ele a pensa para longe de qualquer mistério, magia e natureza, porque a linguagem é invenção dos homens, não da superfície da terra.

Em seus escritos, quero mostrar a relação que o autor fez entre a linguagem e o pensamento. Isso nos ajuda a pensar a escrita por um outro caminho, não submetida ao Eu, caminho este da travessia em que se entra com a escrita, os caminhos de picada.

Sabemos que os estudos¹ de Descartes não se voltaram especificamente e diretamente às questões da escrita ou da fala, esse não era seu objeto central, mas sim o pensamento, conceito central na fundação da metafísica da subjetividade determinada enquanto consciência. Mas Descartes parecia saber que, se era a linguagem o instrumento que dava a ver a ideia do pensamento e, além disso, distinguia o homem do animal e outros seres, sua importância era crucial para definir a nova concepção da pessoa humana e a própria ciência moderna.

Para Descartes, a linguagem humana não poderia ser apenas um mero discurso de palavras ligadas entre si, e, sim, a expressão dos pensamentos, os significados expressos por estas palavras. Mais tarde, foi assim para Saussure, com uma diferença:

¹ Sobre as obras de Descartes, foram encontrados alguns fragmentos em seus escritos que dizem respeito à linguagem. “De acordo com Eneias Forlin, ‘há, em várias obras de Descartes, algumas referências discretas à função das palavras, que, por mais dispersas e pontuais que sejam, são suficientes para traçar um perfil geral da concepção cartesiana da linguagem. De modo geral, as palavras são, para Descartes, signos instituídos pelo homem para expressar seus pensamentos. Como tal, eles são arbitrários e não possuem nenhuma relação de semelhança com as coisas que representam. É isso que se depreende das afirmações que aparecem na quinta parte do Discurso do Método (onde, inclusive, ele fala da linguagem como traço distintivo entre o homem e os animais irracionais). Nos Princípios, nas Paixões da Alma, nas primeiras páginas do *Le Monde* e na *Dióptrica*. A correspondência de Descartes também está pontilhada de breves menções à função das palavras: no *Entretien avec Burman*: numa carta a Mersenne de 18 de Dezembro de 1629 e numa outra, também a Mersenne, de 22 de julho de 1649; ao Marquês de Newcastle, numa carta de 23 de novembro de 1646; a Chanut, numa carta de 1º de Fevereiro de 1647; e a Morus, numa carta de 05 de fevereiro de 1649’ (FORLIN, 2004, p. 49). Além disso, ‘Cominetti (2013) acrescenta os apontamentos de Descartes em suas Regras, sobretudo as regras 3, 10 e 14, a “Carta-Prefácio dos Princípios” e suas “Objeções e respostas”, principalmente no que diz respeito à sua querela com Hobbes sobre a questão da significação. Também é possível citar a correspondência enviada a Chanut em 1 de fevereiro de 1647, e as cartas a Mersenne de 19 de junho de 1639 e de 4 de abril de 1630” (Haubert, 2019, p. 2).

[...] Descartes chama de signos somente as palavras, enquanto que aquilo que Saussure chama de signos é a combinação das palavras com seus significados. Tanto para Descartes quanto Saussure falam de uma relação de não semelhança e de arbitrariedade entre a palavra e seu significado, apenas que, para Descartes, dada a sua definição de signo, tal relação se dá entre signo (palavra) e o significado, e para Saussure, como significado faz parte do signo, a relação se dá no próprio interior dele, entre a palavra (que ele chama de significante) e o significado. Por outro lado, para Saussure, assim como para Descartes, a palavra, em si mesma, não passa de um instrumento do pensamento: o que significa dizer que, para ambos, palavra e pensamento não são a mesma coisa. Tanto para Saussure, quanto para Descartes, o pensamento não se reduz à linguagem (Forlin, 2004, p. 55).

Para Descartes, a linguagem possui uma natureza dupla, ela se encontra numa dualidade que está relacionada com a cisão entre a alma e o corpo, que estão reunidos, mas podem existir separadamente. Se, por um lado, a linguagem é matéria² extensa, afastada de animação, por outro lado, as palavras representam, provam a existência da razão, isto é, em união com o Eu também possuem um lado imaterial, substancial, mas isso não quer dizer que elas sejam o pensamento. As palavras por si mesmas, sem o Eu, não passam de fenômenos secundários em relação ao pensamento, porque são dependentes dele para existir como objeto. Assim, não é o corpo da escrita que habita um Eu, pelo contrário, o Eu é que se apossa da escrita, pois não é o corpo da escrita quem cria, agora, a imagem do mundo, mas o Eu e somente ele. Não são as palavras que criam e dirigem o pensamento, porque, como diz Descartes, as palavras podem enganar. Por assim ser, quem dirige as palavras é o Eu, porque ele é o que dá a significação. Nesse sentido, nas palavras de Descartes:

[...] com efeito, principalmente vemos que as palavras proferidas oralmente ou escritas fazem com que a alma conceba tudo o que elas significam [transmitindo-lhes depois diversas paixões]. Com o mesmo papel e com a mesma pena e a mesma tinta, e mexendo apenas o bico da pena de certa maneira, escrevemos letras que fazem com que os leitores imaginem combatentes, tempestades ou fúrias, e que os pode indignar ou entristecer; porém, se movermos a pena de outra forma muito parecida, a única diferença deste insignificante movimento pode proporcionar pensamentos totalmente contrários, como a paz, o repouso ou a doçura a despertar paixões

² Sobre o conceito de matéria, escreveu Descartes: “concebemo-la antes como um verdadeiro corpo, perfeitamente sólido, que preencha por igual todos os comprimentos, as larguras e profundidades desse grande espaço em meio ao qual detivemos nosso pensamento, de sorte que cada uma de suas partes ocupe sempre uma parte desse espaço de tal modo proporcional ao seu tamanho que não poderia preencher uma maior ou se comprimir em uma menor, nem permitir enquanto nele permanecer, uma outra encontre aí algum lugar” (Descartes, 2010, p. 75).

relacionadas entre si. [...] Portanto, podemos concluir que a nossa alma é de tal natureza que bastam os movimentos de alguns corpos para desencadear nela toda uma diversidade de sensações como a de uma espada que provoca a dor (Descartes, 1995, p. 270).

Movendo a pena de uma forma ou de outra, não importa, não se trata de um corpo a escrever, o corpo da escrita, já que quem escreve é um Eu, e, sendo assim, a verdadeira palavra origina-se, ao que parece, por um ato interno, de espécie mental, ainda que seja o corpo da palavra o responsável por representar o mundo racional, a sua ideia. O signo só é, nesse sentido, palavra, pela união da expressão da alma. Por isso, só o pensamento é que pode criar, a palavra não tem esse atributo, ela só serve de prova, está disponível para representar o pensamento. Essa diferença serve para dizer que linguagem e pensamento não são a mesma coisa, se relacionam, é certo, mas com o objetivo de afirmar a existência da alma, expressar a identidade humana e o que ela foi capaz de apreender com a razão. Ao Marquês de Newcastle, numa carta de 23 de novembro de 1646, Descartes escreve: “que nosso corpo não é somente uma máquina que se move por si mesma, mas que há também nela uma alma que tem pensamentos, exceto as palavras, ou outros signos feitos à propósito de assunto que se apresentam, sem se relacionar a nenhuma paixão” (Descartes *apud* Forlin, 2004, p. 50).

Na filosofia cartesiana é, portanto, o sujeito que cria e preenche a escrita; sem ele, ao pensamento ela não acrescentaria nada. A escrita, então, é um instrumento que prova e representa o pensamento sobre a verdade dos objetos. “É na metafísica de Descartes que o ente é, pela primeira vez, determinado como objectividade do representar, e a verdade como certeza do representar” (Heidegger, 2014, p. 110). Porém, por esse caminho, o modo como as ciências usam a linguagem para manter a linguagem das ciências, controlada pela função de verdade para criar a imagem do mundo, faz um movimento violento que atira a escrita, e outros seres, para fora do mundo.

Considere, por exemplo, além da escrita, a parte de uma cera de abelha retirada de uma colmeia, um objeto da natureza, comum, que podemos tocar e ver, assim como fez Descartes em *Meditações* (1641). A cera nós podemos tocar, ela é fria, dura, exala um aroma, possui um corpo sólido, quando batemos nela, escutamos um som, além do mais, ainda conserva a doçura do mel. Depois, considere que a levamos para perto do fogo. Certamente, observamos que ela sofrerá modificações à medida que, ao longo da quentura, ela derrete cada vez mais.

Então, a respeito da cera, Descartes pergunta: “a mesma cera permanece após essa modificação? Cumpre confessar que permanece: e ninguém o pode negar” (Descartes, 2004, p. 104). Foi através da dúvida que a descoberta do verdadeiro caminho a respeito do questionado se deu, a dúvida tem a ver com a retirada dos obstáculos, o desligamento dos sentidos e a apreensão de verdades indubitáveis a respeito dos objetos. E, sobre a cera,

[...] afastando todas as coisas que não pertencem a cera, vejamos o que resta. Certamente nada permanece se não algo de extenso, flexível e mutável. Ora, o que é isso flexível e mutável? Não estou imaginando que essa cera, sendo redonda, é capaz de se tornar quadrada e de passar do quadrado a uma figura triangular? Certamente não, não é isso, posto que a concebo capaz de receber uma infinidade de modificações similares e eu não poderia, no entanto, percorrer essa infinidade com minha imaginação e, por conseguinte, essa concepção que tenho da cera não se realiza através da minha faculdade de imaginar (Descartes, 2004, p. 104).

É verdade que a cera na sua forma aquecida apresenta uma extensão à qual não podemos agarrar e Descartes não nega essa infinidade de modificações, mas é também verdade que os sentidos enganam e aquilo que permaneceu de verdade da cera tem a ver com o pensamento e não com o sentir. Mas é verdade, porém, que não foi possível o pensamento dominar a cera e dizer com certeza o que ela é. Assim é o homem moderno, diz Maurice Blanchot,

[...] que só tem certeza daquilo que toca, não cuida de si mas daquilo que faz, não quer sonhos mas resultados, para quem só conta a obra e a plenitude decisiva da obra. Desse triunfo, ele exige provas. Não é homem que brigue por elas, mas sofre se elas lhe faltam. Não ficaria satisfeito com uma certeza interior: o que é uma obra-prima que todos ignoram? Fica pois ofendido com o silêncio, atingido pela incompreensão, feliz com a evidência da glória, mas ainda mais feliz com o que ela tem de sólido e de palpável. Os bens, as honrarias, tudo o que o liga à realidade e o ajuda a fazer daquilo que fez um mundo seguro, acabado, verificável, é isso que lhe importa (Blanchot, 2005, p. 95).

Algumas teorias dentro do campo das ciências se dedicaram, em seus escritos, a abrir outros atalhos tendo em vista a lógica do encontrar algo de constante e seguro nas ciências. Em uma direção diferente da ideia de sujeito-objeto e método cartesiano, essas teorias voltaram-se, justamente, ao extenso, ao flexível, ao mutável, a esse caráter de

efêmero e desconhecido que a ciência não pode mais negar a respeito dos objetos, quer dizer, abre-se mão da insistência da objetificação do ser, o ser da escrita e outros seres.

Em nós, há partes muito rígidas e antigas que temos que colocar na chama. E, por sua vez, essas partes se abrem na linguagem e se queimam e são cinzas que o vento leva até às marés de vazante. À cinza, esse resto que sobra e voa com o vento depois da preparação das comidas no fogão a lenha e da torra do café, não há jeito de se agarrar. Desaparece. É de ninguém. A cinza não volta nem brasa nem tronco de árvore que possa ser colado à árvore de novo. Mas assim, diria Descartes, não se pode adquirir a ciência, nem elevar os objetos à condição de científicos. Dessa forma, “no que respeita aos objetos considerados, há que procurar não o que os outros pensaram ou o que nós próprios suspeitamos, mas aquilo de que podemos ter uma intuição clara e evidente ou que podemos deduzir com certeza; de nenhum outro modo se adquire a ciência” (Descartes, 1989, p. 6).

Ao fazer do pensamento um atributo que, com relação aos objetos, pode almejar a eternidade e a verdade absoluta, o experimento moderno da investigação segue a serviço de um projeto exato da natureza, só se chega à ciência como investigação se, e apenas se, a verdade se transformou em certeza do representar. O método cartesiano afasta o desmedido dos objetos, ele “é agora o nome para assegurar, conquistando um processo contra os seres, a fim de capturá-los como objetos para o sujeito” (Heidegger, 2014, p. 120).

Quantas coisas existem no mundo além da criatura humana e que não as considero por acreditar que só Eu existo e faço com o atributo do pensar as coisas existirem?

Se a escrita é um instrumento que uso para alguns fins úteis, eu não enxergo a minha relação com ela, eu tapo meus olhos diante dela. Eu não me importo com isso. Fico na crença de que ela não está aqui. Ela está de um lado e eu estou de outro, ou tenho sua posse, direciono a escrita aonde quer que eu vá. Mas a utilidade não é o lugar que a escrita pretende habitar. É contra isso que quer batalhar e atalhar, contra a utilidade que não carrega em si, mas que um Eu deu jeito de dizer que carrega, que a própria escrita era fechada em si.

Os objetos de estudo com os quais mexemos não podem ser apreendidos com a escrita e o pensamento, pois estes mesmos objetos que pensamos dominar não são dominados pela escrita e, assim, nem pelo Eu. Entendê-la apenas como um objeto

separado de mim, e do qual acredito ser proprietária, é um trajeto que permanece sem saída. Dessa forma, parece não restar saída a não ser abdicar da afirmação do Eu sobre a escrita e outros seres.

Essa caminhada de abrir mão do controle, perdendo a posse ilusória de que um Eu é quem faz o caminho e conhece o percurso que vai traçar, pode abrir uma passagem fora da estrada principal do Eu e a escrita. A escrita acadêmica, passando, justamente, da explicação sobre os objetos aos objetos vivos, não morrerá. Não será a sua hora, ao contrário, sairá do fundo da terra à superfície.

Abrimos um caminho que mal começamos e mal terminaremos, problema que não deve ser resolvido, diz respeito à travessia em que se entra ao escrever: “sigo todos os caminhos e nenhum deles ainda é o meu” (Lispector, 1979, p. 77). Aí, onde não há um voltar atrás ao mesmo, mas um ir atrás com a escrita, plantar escritas. “Porque, hoje, o problema não é fundar a liberdade, mas, alargar seu âmbito, levá-la até o vivo, fazer de nós vivos no meio do vivo” (Llansol, 1994, p. 120).

Que a escrita volte a estar junto à natureza, de quem ela nunca se separou.

Coisas que chamamos habitualmente de coisas: Eu e a plantas

Se eu nunca arriscar a razão, nunca **saberei**.
Nunca saberei pensar.
Maria Gabriela Llansol

Andar por um percurso que vai da casa às braquiarias mais rasteiras: essa é a caminhada mais curta, mais confortável, menos incerta, mais clara, sem muitas surpresas, que se pode fazer nessa fazenda. Quer dizer, pensava-se assim: o começo é a casa, o ponto de partida, e o fim, a casa, o ponto de chegada, uma espécie de referencial, ponto seguro da volta.

Ao caminhar por um pomar, uma horta, nunca senti que estava sendo enganado pelo pensamento ao pensar que caminhava distante da própria natureza, embora fosse aqui mesmo o lugar em que se caminhava? Pensou que os seres invisíveis que vivem no fundo da terra, as plantas, os animais, até mesmo as montanhas, são seres menores que nós, por não possuírem a linguagem? Nunca senti estar vivo no meio de outros vivos que não os seus iguais?

Quantas coisas conheço nesta terra e sei os nomes e os asseguro pela certeza de os conhecer pela visão e de representá-los através das palavras, as coisas mais que conhecidas, emolduradas pelo olhar que domina. Quer dizer:

Uma pedra no caminho é uma coisa, e [também] o torrão de terra. O jarro é uma coisa, e [também] a nascente junto ao caminho. Mas, então, e o leite dentro do jarro e a água da nascente? Também estes são coisas, se chamamos com propriedade “coisa” à nuvem no céu e ao cardo do campo, à folha [esvoaçando] ao vento de Outono e ao açor [voando] sobre a floresta. Tudo isto deverá ser chamado, de facto, uma coisa, se até ao que não se mostra a si mesmo - como o faz tudo aquilo que acaba de ser enumerado - se atribui o nome de coisa ao que não aparece. Uma tal coisa que não aparece ela mesma, quer dizer, uma “coisa em si” (Heidegger, 2014, p. 12).

Com essa citação, Heidegger me mostra em que ponto do pensamento eu me encontrava nessas pequenas caminhadas: tais coisas da natureza e os objetos feitos de natureza são coisas, coisas em si. Foi Jonas Samudio, em minha qualificação, quem me alertou que, com Heidegger, vai-se até um certo ponto, e a citação que virá mostra isso:

As plantas nos ajudam a abalar a certeza socrático-platônico de que tudo tem uma essência, e que tal essência remete a uma profundidade ideal do Ser. Até mesmo a ontologia fundamental de Martin Heidegger [...] a despeito da enorme crítica que representou em relação à tradição metafísica, ainda elabora teses que rebaixam os vegetais, justamente porque estes não dariam conta da relação fundamental com o Ser. Tal relação ontológica, para Heidegger, estaria reservada ao *Dasein* humano (Nascimento, 2021, p. 19).

Caminhando, só Eu via os quiabos, a flor azul da Glória-da-manhã, as braquiarias, o Urubu, o Curiango (o pássaro da noite), o céu, as nuvens, as botas, uma infinidade de coisas nós pensamos que não passam pela vida e estão fadadas ao sem vida. Por aí, o único ser que eu acreditava estar vivo e no mundo eram os sujeitos de – pátria, língua, solo natal, nação. Assim,

[...] hesitamos em tomar por uma coisa o camponês no campo, o fogueiro frente à caldeira, o professor na escola... O homem não é uma coisa [...]. Hesitamos até em chamar coisa à corça na clareira da floresta, ao escaravelho na erva, ao rebento... Coisa seria antes, para nós, o martelo e o sapato, o machado e o relógio. Mas também estes não são meras coisas. Como coisa só valem para nós a pedra, o torrão, um pedaço de madeira - aquilo que, na natureza e no domínio do uso, é inanimado. As coisas da natureza e do uso são, portanto, aquelas a que chamamos habitualmente coisas (Heidegger, 2014, p. 13-14).

O fato de saber que estou tão próxima da natureza e que, pouco a pouco, abro-me a ela, para que meus olhos vejam que ela está viva diante de mim, que somos companheiras, traz a compreensão, também, de que estou adoecida de natureza, distante dela. Por isso, 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” (Nascimento, 2021, p. 18).

É muito incômodo e vergonhoso assumir isso: descer na terra agora, de uma queda do céu. É certo que, quando isso acontece, o céu já não é mais separado da terra. O céu é aqui e “todos os viventes animais e vegetais importam” (Nascimento, 2021, p. 19). O fato de que o céu se transforma constantemente, e as nuvens se movimentam em parte nenhuma de um jeito muito próprio, modifica o modo de ver. O fato de saber que lá vem a tempestade, ao passo que ela passa por cima da casa com uma força gigante, esse instante incerto, essa violência interna vinda do alto, provoca medo. O fato de que as plantas não crescem no nosso tempo, morrem no seu próprio tempo, revivem de novo de um jeito muito particular e não precisam de nós como imaginamos, porque não são coisas, mexe com o modo habitual de pensar sobre as plantas. Anna Tsing, a quem a escrita nos apresenta os cogumelos, escreve que:

A dominação, a domesticação e o amor estão firmemente entrelaçados. A casa – o nosso doce, familiar e seguro lar – é onde todas essas dependências intra e interespecíficas atingem o auge da saturação. Por mais prazeroso que seja, talvez essa não seja a melhor ideia para uma vida multiespécies na Terra. Considere, ao invés disso, a abundante diversidade que margeia as estradas. Ou considere os cogumelos (Tsing, 2019, p. 180).

Ou considere os quiabos, os quais “têm algo a nos dizer, com suas vozes e escritas vegetais” (Nascimento, 2021, p. 23). E, também, considere sair de casa, dos corredores, das paredes, do formato das janelas, das telas, e vá caminhar.

Depois da horta, perto do nosso pequeno cemitério de bichos que amamos muito e que passaram pela experiência de viver, vivem os quiabos. Os quiabos não separam o céu da terra, semeiam-se a si mesmos, no tempo que lhes é próprio. Não precisam de nós como pensávamos. Quando digo que os quiabos não precisam de nós, é porque eles sabem disso, sabem que não são coisas em si. Se os quiabos não precisam de nós como

imaginávamos, é porque o problema é o quiabo. Mas o problema mesmo é a gente que insiste em apreender uma certa paisagem da escrita, de modo que Eu veja a imagem visível tal qual os quiabos, esse objeto da natureza. Será possível atalhar a tal pensamento que pensa dominar os quiabos? Ou, como vai dizer Clarice Lispector, considere os tomates:

Meu tomateiro parecia ter tomates vermelhos porque assim queria, sem nenhuma outra finalidade que não a de ser vermelho, sem a menor intenção de ser útil. A utilização do tomate para se comer é problema dos humanos. Um dos gestos mais belos e largos e generosos do homem, andando vagarosamente pelo campo lavrado, é o de lançar na terra as sementes (Lispector, 1999, p. 71).

Os quiabos parecem gostar da sementeira. Semear é um trabalho de mãos mais abertas, de espalhamento das sementes sobre a terra. Lançamos ao ar numa elevação qualquer e as sementes se deixam cair, elas próprias, na superfície da terra. Plantar, se posto em oposição ao semear, é mais objetivo, medido, pensado, calculado, alinhado, se quiser. As monoculturas não têm a ver com isso, medir uma certa área, numa certa linha reta, numa certa distância, numa grande área?

A sementeira é uma prática que nos leva a um outro tempo, se considerarmos que as próprias plantas semeiam suas sementes, elas próprias, e a nossa mão, quando as encontrou, as sementes, colaborou com a sementeira, as plantas e nós. No entanto, se pensarmos um pouco mais sobre isso, vamos entender que nossos corpos, nossas mãos, as quais semeavam e colhiam, foram substituídas pelas máquinas que fazem o trabalho no campo. Perdemos muito nesse sentido, a nossa convivência e participação direta com a própria natureza.

Semear é, de início, compreender que, quando eu jogo as sementes a Deus dará, não tenho mais controle sobre elas, nunca tive, nem mesmo nesse instante de companheirismo entre nós, entre minhas mãos, meu corpo trabalhando e elas trabalhando nosso local. Praticar a sementeira na estação das chuvas, que começa em novembro, colocar por aqui e por ali, dispor sem ordem, essa caminhada lenta de abrir mão e lançar sementes modifica nossa relação com a terra e os quiabos, para além de sua utilidade.

Dessa maneira, não é no mundo de fora que eu mexo com o quiabo e ele mexe comigo. É uma implicação mútua, temos nossas travessias, cada um à sua maneira. O

quiabo e eu é uma relação incompleta, não leva a nenhuma forma de presença, nenhuma paisagem fechada vem nos separar, não leva a nenhum lugar dado de antemão por mim. Depois do semeado, ver os quiabos crescendo, abrindo-se ao seu próprio tempo de vida, é mágico. Se você vai colher quiabos, você vai ver o incômodo que é. Pinica o corpo da gente. Tem pequenos e finos espinhosinhos quase invisíveis no corpo dele que fazem coçar o meu. O quiabo é confundido com um legume, mas é, na verdade, o fruto do quiabeiro. Uma planta. Podem atingir cerca de três metros de altura. Como pode uma semente tão miúda, de cor esverdeada, apontar do interior da terra e crescer tão firmemente assim para os céus? Seria, depois de tudo isso, depois de ir passando pela experiência de viver, o mesmo quiabo?

Agora, a florestinha de quiabos aqui da roça vai entrar numa espécie de morte em vida; é do humano do quiabo entrar nessa experiência. Não lhe é dado isso. É a sua travessia. As folhas estão caindo, algumas flores estão se fechando. Está seco e marrom, agora passando para um acinzentado, e ainda alguns apontam para o céu. Em breve, as sementes vão cair no chão e muitas voltarão de novo a crescer nesse local incerto, repleto de adversidades, sua semeadura. Não sabemos o que vai ocorrer de fato, nem eles. Mas é certo que essa demora é verdadeira, a dos quiabos, seu tempo próprio e particular de viver. Assim, tentem pensar

[...] como é complicado permanecer vivo em um ambiente hostil, incapaz de se mover. Imaginem que vocês sejam uma planta, cercada por insetos, animais herbívoros e predadores de todas as espécies, e não podem fugir. A única maneira de sobreviver é ser indestrutível; ser constituída de forma inteiramente diferente de um animal. Ser, com efeito, uma planta (Mancuso, 2019, p. 10).

Imaginar que nós somos uma planta é uma experiência interessante, rompe com nossas ideias mais fechadas do que seja o propriamente humano. Sobre as plantas sabemos muito pouco, escreve Stefano Mancuso:

[...] com frequência esse pouco que pensamos saber está errado. Estamos convencidos de que, à diferença dos animais, as plantas são incapazes de perceber o ambiente ao redor, mas a realidade é que elas são mais sensíveis que os animais. Temos certeza de que o mundo delas é silencioso, incomunicável, e no entanto, elas são comunicadoras de primeira linha. Apostamos que não mantêm nenhum tipo de relação social mas, ao contrário, trata-se de organismos genuinamente sociais. E, sobretudo, podemos jurar que são imóveis [...]. Bem, também estamos errados quanto a esse ponto:

as plantas não são de forma alguma imóveis. Elas se movem muito, mas a passos mais lentos. Mover-se elas podem, o que não podem é mudar de lugar [...]. Embora elas não possam se mover no decorrer da vida, de geração em geração elas são capazes de conquistar terras mais distantes, áreas mais inacessíveis e regiões menos hospitaleiras, com uma obstinação e uma capacidade de adaptação das quais muitas vezes senti inveja (Mancuso, 2021, p. 10).

O pensamento vegetal não é uma metáfora. As plantas têm a sua própria ciência de viver, sua própria linguagem. Elas se encontram em conexão de maneira espacial, não se encontram isoladas umas das outras, vivem em articulação entre elas. Nesse sentido,

[...] comunicam-se entre si e com as outras formas de vida. Seja por via aérea, seja por meio das raízes, as árvores enviam mensagens umas às outras, informando, por exemplo, sobre a presença de predadores e parasitas. Ao oferecer o néctar de suas flores a seus polinizadores e os frutos àqueles que vão espalhar suas sementes, elas estão se comunicando, com partes de seu próprio corpo, que a refeição está posta e que podemos (insetos, aves, humanos etc.) nos servir à vontade (Nascimento, 2021, p. 25).

A comunicação vegetal vem dizer que as plantas pensam e sentem. A aproximação entre o *pensamento* e o *vegetal* pode nos parecer uma associação estranha, já que nossa educação a respeito das plantas dificilmente partiu por esse caminho, para esse outro modo de pensar. “Pensar, no sentido ocidental, como herança cartesiana, só pode ser um ato racional, eminentemente relacionado a um ‘eu’ que reflete sobre o mundo a partir de si mesmo; essa é toda a fábula humanista” (Nascimento, 2021, p. 26).

As plantas, por exemplo, têm um jeito muito próprio de viver e morrer e lembrar. As plantas têm memória. Em “A revolução das plantas”, Stefano Mancuso escreve:

Apenas para mencionar um caso concreto, como as plantas lembram o momento exato em que devem florescer? Seu sucesso reprodutivo e a capacidade de gerar descendentes são baseados, antes de mais nada, na capacidade de florescer no momento certo. Muitas plantas esperam certo número de dias para florescer, a partir da exposição ao frio do inverno. Portanto, são capazes de lembrar quanto tempo se passou (Mancuso, 2019, p. 24).

Como poderíamos conceber que uma planta possui mecanismos de memorização? Creio que seja mais fácil acreditarmos que um robô feito pelo homem à sua imagem e semelhança possua esses mecanismos, mas raramente as plantas. Ainda hoje, na mais avançada das tecnologias, prefere-se que os robôs imitem os homens e muito pouco as plantas³. “Não esperem que alguém fale claramente de memória para se referir às inúmeras atividades vegetais análogas àquelas que nos animais requerem o uso do cérebro” (Mancuso, 2019, p. 16). Também, poderíamos dizer, não esperem que se fale que a escrita é um ser vivo, apanhadora de memórias mal comportadas. Mas, por esse caminho não consideramos a escrita e nem as plantas. Sobre as plantas, escreve Nascimento, “estamos vivendo um holocausto vegetal em diversas partes do mundo, em particular nos incêndios voluntários ou aleatórios na Califórnia, na Amazônia brasileira, na Austrália, em Portugal e na Espanha [...]” (Nascimento, 2021, p. 20-21).

Quando dizemos *Eu e as plantas*, ainda com o *Eu* maiúsculo, estamos dizendo, “meus objetos” em si que costumo domar. Aqui estamos na crença da oposição entre natureza e paisagem. “Pela janela, vejo, portanto, algo da natureza, extraído da natureza, recortado em seu domínio. A paisagem é justamente a apresentação culturalmente instituída dessa natureza que me envolve” (Cauquelin, 2007, p. 143).

Volto da caminhada com os quiabos, entro na casa que agora, penso, separa-me e me protege do externo, o sem medida lá de fora. Escrevo a respeito deles, mas nem por isso creio que voltei com alguma coisa certa desse encontro, representada na escrita. E, no entanto, ainda sinto a natureza lá e Eu aqui, por quê? Sentir a natureza lá e o Eu aqui, as plantas lá e o Eu aqui, é o mesmo que dizer: a natureza concebida como objeto. Essa herança que está entre nós, no dia de hoje, pode, se isso nos interessar, caminhar por um outro caminho, para fora do par humanismo/anti-humanismo, em direção a um outro humanismo:

³ “Felizmente, nos últimos anos, a chamada abordagem bioinspirada - aquela que toma a natureza como um modelo a ser imitado para a resolução de problemas tecnológicos - começou a ser usada para o design e a produção de novos materiais e máquinas. Nada de novo sob o sol. Esse é o mesmo método usado por Leonardo da Vinci [1452-1519] na maioria de suas obras, incluindo o ‘cavaleiro mecânico’, concebido por volta de 1495, que representa o primeiro projeto documentado de um robô humanoide capaz, de acordo com as notas contidas no Códice Atlântico e em outros cadernos, de se levantar, mover os braços e a cabeça, abrir a boca e emitir sons. Foi claramente bioinspirada porque foi baseada na pesquisa anatômica representada no Homem Vitruviano, o famoso desenho à pena e tinta do gênio toscano. Mas a bioinspiração trouxe novos ares até mesmo para a robótica contemporânea. O homem não é mais o único modelo inspirador” (Mancuso, 2019, p. 28).

[...] aquele que permite 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 e o de assujeitamento e aniquilação dos não humanos pelos mesmos humanos. Porém essa não é uma questão abstrata, pois envolve de fato, indivíduos, povos, territórios e nações, numa História planetária de milênios que, todavia, ganhou uma configuração particular com as invasões europeias no resto do globo a partir do século XV. É nesse instante que se implanta um vasto projeto comercial de exploração que vai resultar numa desumanização global - hoje renomeada de forma sofismática como “globalização” -, com a escravização, a expatriação e o homicídio dos povos originários das Américas, das África, da Ásia e da Austrália (Nascimento, 2021, p. 21).

Deveríamos pensar que foi, também, a invenção da paisagem aquilo que aprofundou e contribui para a divisão e delimitação entre nós, natureza e outros viventes. De acordo com Cauquelin (2007), o nascimento da paisagem se encontra no século XV, por volta de 1415. A paisagem, para a autora, como termo e noção “nos viria da Holanda, transitaria pela Itália, se instalaria definitivamente em nossos espíritos com a longa elaboração das leis da perspectiva e triunfaria de todo o obstáculo quando, passando a existir por si mesma, escapasse ao seu papel decorativo e ocupasse a boca da cena” (Cauquelin, 2007, p. 35-36).

A perspectiva, sendo a passagem através da abertura, alcança o infinito, o além que suas linhas evocam e, no entanto, é uma geometria, a busca de um número. A natureza nós vemos do lado de fora, desde que a paisagem se afirmou, cumprindo com o objetivo de conter a natureza num espaço “seguro”, emoldurado. A pintura e a paisagem, por exemplo, estão intimamente ligadas. A ideia de que a paisagem é a natureza consiste numa certa maneira de ver, submetida à perspectiva, que se afirmou na pintura da renascença, no século XVII.

Não se trata apenas de uma técnica de representação, mas de toda uma ciência do olhar do homem sobre a natureza e à distância dela, para tirá-la de sua sombra, enquadrá-la numa medida. Nesse sentido, “aqui, uma planta se apoiará sobre o balcão, ali, o pináculo aéreo de uma árvore através daquele muro; enfim, um mar que bem, na linha do horizonte, virá como um falar tentador do Absoluto” (Cauquelin, 2007, p. 36). No espaço do quadro, por exemplo, vê-se a natureza em seu equivalente. A invenção da paisagem marca o nosso distanciamento e recuo da natureza, ao mesmo tempo em que

inaugura a experiência do olhar sobre o mundo. “Trata-se simplesmente de uma questão de definir, de delimitar um fragmento com valência de totalidade, sabendo que só o fragmento dará conta do que é implicitamente visado: a natureza em seu conjunto” (Cauquelin, 2007, p. 138).

Pode-se dizer que a paisagem tem duas dimensões e uma terceira. Começamos com a primeira: a paisagem é a natureza. Acredita-se que o fragmento recortado pelo pensamento, essa parte picada que a visão enquadrrou, pode ser representada tal qual. Isso tem a ver com uma

[...] [e]ducação permanente dos modos de ver e de sentir, ou seja, de prever e de ligar os elementos de um “dado” (que nunca permanece no estado de dado, mas já está sempre processado) que tende para a constituição desse tecido uniforme, de grande solidez e certeza, que é chamado “realidade” ou “natureza” (Cauquelin, 2007, p. 14-15).

Nesse sentido, há uma passagem da ideia de natureza selvagem à paisagem civilizada e territorialmente ordenada, uma espécie de síntese da natureza que nos leva ao seu recorte e à delimitação do seu exterior, a sua apropriação na forma simbólica. Podemos nos contentar com a paisagem, esse modo de representar que pensamos valer como a natureza toda. Quer dizer: “o horror do desmesurado, a selvageria de uma tal forma irruptiva da natureza conduz a esse encolhimento em torno de objetos mensuráveis, ao núcleo traçado pelo olho em redor do que ele quer ver” (Cauquelin, 2007, p. 139).

Não só na pintura a paisagem se instalaria, mas também na Literatura, na escrita das Ciências, no interior dos pensamentos, nos mapas, nas cidades, nos jardins, nos campos, nas casas. Um dia desses sonhei que media coisas, inclusive esta tese, e acordei com muita dor de cabeça do lado esquerdo. Temos momentos em que é preciso confessar: estamos no terreno da lógica da ilusão da representação. A representação, vai dizer Heidegger, tem uma duplicidade: “[...] possui tanto a significação de ‘representar’ quanto a significação de ‘algo representado’” (Heidegger, 2007, p. 112). A respeito da paisagem, podemos lançar mão de uma citação de Cauquelin que ressoa com a prática de investigar: “sempre se trata de passar da desmedida, do desconhecido, do ‘sem-nome’ que é a natureza, para o medido, o normatizado, o nomeado [...], indo da ordem do obscuro à ordem da clareza” (Cauquelin, 2007, p. 132). Se arriscamos uma aproximação da paisagem com a investigação, é porque, em ambas, cria-se uma certa

forma de olhar e pensar o mundo, numa certa distância, para que o mundo seja concebido como imagem, em sua moldura:

O homem começa um levantamento. O mundo torna-se objecto. Neste levantamento da objectivação de todo o ente, aquilo que em primeiro lugar tem de ser levado à disposição do re-presentar [Tor-stellen] e do e-laborar [Her-stellen], a Terra, desloca-se para o meio do pôr e do confrontar humanos. A própria Terra apenas se pode mostrar como o objecto do ataque que se instala como a objectivação incondicionada no querer do homem. A natureza aparece por todo o lado, porque disposta a partir da essência do ser, como o objecto da técnica (Heidegger, 2014, p. 293).

Aprendemos a fazer ciências assim e também a pensar a natureza como nosso objeto. Na investigação é necessário criar uma paisagem usando a escrita, um certo modo de agrimensura em relação aos objetos. Do desconhecido à explicação, nossos objetos são submetidos a essa lógica de objetificação. Certamente, muitos continuarão a ensinar a fazer assim: “nas ciências historiográficas, assim como nas ciências da natureza, o procedimento tende a representar o permanente e a tornar a história objecto” (Heidegger, 2014, p. 105). Mas, dessa forma, como vamos nós desaprender com o saber das plantas e semear escritas na casa das Ciências, aqui, na Teoria da Literatura? Como, pergunta-nos Llansol, “vamos nós perpetuar o vivo no meio do vivo?” (Llansol, 1994, p. 120).

Como não lembrar do texto do biólogo Edward Wilson, o primeiro texto com o qual Elisa, em sua aula sobre natureza e violência, no ano de 2021, trabalhou em seu curso? Foi por esse texto, na verdade um testemunho de Wilson sobre uma tempestade que presenciou na Amazônia, que comecei, muito devagar, a considerar a própria natureza e o desconhecido que há nela. Foi nesse mesmo ano que também me encontrei com os quiabos⁴. Sobre a Amazônia, nas palavras do biólogo,

⁴ Vejamos o que o Babalorixá, Sidnei Nogueira, diz-nos sobre os quiabos: “[...] quando você vai fazer o Amalá para ofertar ao senhor da justiça – Sângó, você escolhe quiabos frescos, capazes de se flexibilizar, quiabos fortes, doces, saborosos. Minha mãe sempre disse para – pedindo Agô a Sângó, quebrassem a pontinha do quiabo – um a um, para não ofertar quiabos secos, quiabos duros, quiabos palha a Sângó, porque ele se ofenderia. Um quiabo bom é um quiabo flexível. Às vezes, não é preciso quebrá-los. Basta olhar a cor, o tamanho, a flexibilidade do quiabo e você já vê que ele lhe dará um rico amalá. O mesmo vale para as pessoas. Há pessoas que não servem para fazer um amalá. Estão duras demais, secas demais, tornaram-se palhas inférteis. Mas elas acham que o problema é sempre o azeite de dendê, a cebola, o camarão seco, a carne do Agútán, a colher que mexe o Amalá, a Iyabase, a panela de ferro, o fogo. Mas, na verdade, o problema é o quiabo”. Disponível em: <https://www.instagram.com/professor.sidnei/?hl=pt-br>. Acesso em: 10 mar. 2020.

[...] os mistérios ainda insolúveis da floresta pluvial tropical são informes e sedutores. São como ilhas sem nome escondidas nos espaços vazios dos mapas antigos, como formas obscuras vislumbradas ao se descer a parede extrema de um recife até as profundezas abissais. Eles nos instigam e provocam estranhas apreensões. O desconhecido e o prodigioso são drogas para a imaginação científica, despertando uma fome insaciável depois de um único bocado. Esperamos de coração que nunca venham a descobrir tudo. Rezamos para que haja sempre um mundo como esse, em cuja fronteira eu estava sentado na escuridão (Wilson, 2012, p. 16).

Talvez, partindo da pergunta de Llansol sobre como vamos perpetuar o vivo no meio do vivo, a escritora encontre a sua força no desconhecido que aponta Wilson. Também, junto a isso, a afirmação do vazio que há na natureza das coisas. Voltando ao tempo de Tito Lucrécio, poeta-filósofo epicurista, assim como Elisa fez em seu texto chamado “Em torno da Natureza das coisas e das imagens: uma leitura das fotografias de Pedro Motta à luz do poema de Lucrécio” (2023), “vale observar que Lucrécio atribuía corporeidade até mesmo a fenômenos como o calor, o frio, os odores, e explica a razão pela qual as coisas podem se mover. O vazio estava, portanto, misturado com todas as coisas, permitindo seu movimento e expansão” (Vieira, 2023, p. 185). Assim, lemos o poema de Lucrécio:

Entre as paredes e os claustros das casas movem-se as vozes, tudo atravessam, e o rígido frio penetra nos ossos. Se não houvesse o vazio, por onde iriam os corpos transitar? De nenhuma maneira tais feitos verias (Lucrécio *apud* Vieira, 2023, p. 185).

Na tentativa de traduzir a visão da natureza, a poesia de Lucrécio, ao tratar do vazio, relaciona-o com movimento e expansão, abre espaço para se pensar a forma viva da natureza, que não acontece sem a morte. “As coisas, diz ele, ‘compõem-se de mistas sementes’” (Lucrécio *apud* Vieira, 2023, p. 185). Nós, para o poeta, somos feitos da mesma matéria que a natureza, estrelas, oceanos, todas as coisas (Greenblatt *apud* Vieira, 2023). Assim, tudo o que existe

[...] é conjunção de diferenças, o que inclui até mesmo a integração dos seres: “Vertem-se rios e frondes e amenas pastagens em gado, / verte-se em nossos corpos a natureza do gado, / e dos nossos corpos as feras aumentam suas forças, / crescem assim os corpos das aves plumipotentes” (Lucrécio, Livro II, v. 875-879). Nesses versos, percebe-se a ideia da morte não como extinção ou desaparecimento,

mas como parte de uma cadeia constante de transformação no outro (Vieira, 2023, p. 186).

Em seu próprio tempo, o poeta acrescentou uma dúvida fundamental que Vieira (2023) destaca em seu texto: “por que o tempo e os anos aportam enfermidades? / Por que imatura morte nos ronda?” (Lucrécio *apud* Vieira, 2023, p.183). Essa pergunta, assim como a de Llansol, sem sombra de dúvidas, pertence também ao nosso próprio tempo.

Lucrécio, “não só foi um dos primeiros romanos a buscar sistematizar reflexões científicas, afirmando a materialidade e a finitude de tudo, como o fez através da poesia” (Vieira, 2023, p. 181). A poesia, para ele, tinha uma importância fundamental:

No “Livro IV” de Sobre a natureza das coisas, Lucrécio explicava novamente como a poesia era essencial para sua tarefa: “pois, primeiro, eu ensino de coisas e artes maiores, / tento livrar o espírito da sujeição religiosa,/ pois, também, com assuntos tão obscuros ilustro/ versos tão lúcidos, todos contendo o charme das Musas” (Lucrécio *apud* Vieira, 2023, p. 182).

A poesia de Lucrécio, silenciada pelos seus contemporâneos⁵, para Elisa, seguramente enfrentou críticas quanto a “utilizar a poesia como vetor de um tratado filosófico-científico” (Vieira, 2023, p. 183). Certamente, alguns também criticaram Wilson, um biólogo que, em sua escrita, testemunha:

[...] esses moradores murmurantes da nossa mente, são pressentidos, mas raramente vistos. Farfalham na folhagem, deixam pegadas atrás de si que se enchem de água e de cheiro, excitam-nos por um instante e depois desaparecem. A maioria das ideias são meros devaneios que acabam cedendo lugar a um resíduo emocional. Um cientista de primeiro calibre pode esperar apreender e expressar apenas algumas durante a vida (Wilson, 2012, p. 17).

Quem vai dizer que objetos caminham, que não precisam de nós como imaginávamos e são desprovidos de prova, pois portam o mistério? “Diante de um

⁵ “Sabe-se que no primeiro século antes de nossa era, o poeta e filósofo latino Tito Lucrécio dedicou a seu amigo Mêmio um longo poema dividido em seis partes, ou seis livros, no qual expunha, de forma didática e especulativa, reflexões sobre *a natureza das coisas* do mundo e sobre as origens da vida. A história que cerca essa obra é quase tão fascinante quanto ela própria e tem muito a dizer acerca do estatuto de verdade que cada época e cada povo institui e consagra. Relegado ao silêncio por seus contemporâneos, ainda que tenha sido lido por Virgílio, Cícero e Ovídio, o poema subversivo de Lucrécio ficou desaparecido por mais de mil anos, até ser recuperado, em 1417, pelo humanista italiano e caçador de manuscritos, Poggio Bracciolini, num mosteiro do interior da Alemanha” (Vieira, 2023, p. 181).

canteiro de couve delimitado pela cerca de madeira descorada, teríamos de pensar o mar e suas ondas verdes, o longínquo, o sem-limite, o fora da borda” (Cauquelin, 2007, p. 132). Teríamos de escrever, também, para fora da borda.

Se investigar, digo agora, é a atividade de criar com a escrita uma paisagem de caminhos de picada, sem que nessa travessia se agarre os objetos encontrados no meio do caminho e eles a nós, poderíamos, assim, abrir a paisagem de sua herança mais rígida com a própria escrita? “Todo texto é eternamente *aqui e agora*. É que (ou segue-se que) *escrever* já não pode designar uma operação de registro, de verificação, de representação, de ‘pintura’ (como diziam os Clássicos)” (Barthes, 2012, p. 61).

Para Nascimento, poderíamos falar em uma *fito-literatura*, *fito-escrita*, aquela em que a escrita e a literatura estão “diretamente inspiradas nos rastros clorofílicos que as próprias plantas deixam todos os dias na superfície da Terra” (Nascimento, 2021, p. 23). A clorofila é a substância responsável pela captação de luz nas plantas, garantindo que elas realizem a fotossíntese e possam produzir o próprio alimento. “Tendo ‘a primeira matéria do poema’ na clorofila” (Branco; Sobral, 2022, p. 100), a escrita a produz, podemos pensar, a partir dos espaços abertos que a constituem, por onde a luz pode passar, pois vive daquilo que não lhe falta, a própria falta. Não sendo isso um fator negativo, por uma fresta a luz passa, para que a escrita se nutra, inclusive do pensamento vegetal. Pensamento este que não se fecha, pois nós não podemos escrever, de certeza, o que são as plantas, “uma vez que não há definição acabada do que seja uma planta” (Nascimento, 2021, p. 26). É preciso, portanto, fazer ver a paisagem que vem testemunhar: as plantas, não Eu. Antes de tudo, é preciso lidar com isto: se a invenção da paisagem tem a ver com uma certa ciência do olhar e do pensar, uma certa moldura, não é da natureza do ser da paisagem esse fechamento.

Assim, chegamos na segunda dimensão: sair fora da própria moldura. E a terceira, “nenhuma civilidade linguística vem atenuar esses lugares inomináveis” (Cauquelin, 2007, p. 132). Então, como eu poderia escrever fechando a paisagem na escrita e a escrita na paisagem, se elas mesmas não se deixam encerrar? Nem a natureza, nem a paisagem, nem a escrita, nem as plantas?

Esta é a travessia nada fácil que iremos percorrer: a proposta de Maria Gabriela Llansol, a qual indica o caminho para fora da paisagem em seu sentido fechado, para começar a velar à beira da moldura da escrita, a boa nova, a paisagem, em que:

Tudo participa das diversas partes: a boca, a copa frondosa, o cogumelo, a falésia, o mar, a erva rasteira, a leve aragem, os corpos dos amantes. Os três sexos movimentam a dança do vivo: o homem, a mulher, a paisagem. Esta é a novidade: a paisagem é o terceiro sexo. A paisagem não tem um sexo simples. Nem o homem, nem a mulher (Llansol, 2000, p. 44).

Nesta experiência com os quiabos, foi num dia qualquer, num instante rápido, que voltando para casa, depois de fazer uma visita a eles, percebi que nessa volta os quiabos me olhavam. Sobre isso, não sei dizer mais nada. Assim, “eu entrara no mistério da Natureza” (Lispector, 1975, p. 71), “por amor ao desconhecido” (Nascimento, 2021, p. 31).

Considere a Glória-da-manhã

É preciso escrever a todos os seres.
Maria Gabriela Llansol

Classificação científica

Reino: Plantae
Ordem: Solanales
Família: Convolvulaceae
Gênero: *Ipomoea*
Espécie: *Ipomoea Tricolor*
Aparição no mundo: originária da Europa

Foi numa caminhada curta, sem objetivo determinado, passando pelo pomar, depois das goiabeiras, que me surpreendi com algumas flores azuis enroladas nas braquiarias⁶. Achei-as tão bonitas e vivas que, no outro dia, resolvi voltar ao mesmo lugar para vê-las mais uma vez, segura de que estariam do mesmo jeito que as tinha visto no dia anterior. Porém, já estavam murchas e bem fechadas, com uma cor amarronzada, secas, quase sem vida. Insisti no outro dia, para ver de novo, sem determinar na cabeça o que poderia ter acontecido, e de novo me surpreendi com outras

⁶ Fiz uma escolha com relação à palavra braquiara. O correto, seguindo a língua oficial, é dizer e escrever braquiárias. No entanto, nunca escutei da boca dos que vivem na roça e fazem caminhos de picada a palavra braquiárias, mas sempre braquiara. Qual a importância disso? Considera-se aqui que a palavra braquiara diz respeito a um local, a um interior particular, a uma região particular da própria língua, a um som mal dito que se escuta.

tantas que nasceram de novo, não as que haviam partido, mas as novas flores azuis, começando os seus recomeços, o movimento do vivo.

“A caminhada é um convite a morrer em pé” (Gros, 2010, p. 170).

Nessa terra, existe a flor azul da Glória-da-manhã.

Por aqui, nós costumamos chamá-la de Corda-de-viola, mas ela recebe outros nomes, como Ipoméia, Campainha, Bom-dia, Bons-dias, Corriola, dentre outros. A Glória-da-manhã é uma trepadeira voltada para o solo, que se alastra facilmente pela região do Cerrado mineiro, morando junto às braquiarias e a outras plantas. Floresce durante os meses de maio a agosto e atrai as abelhas e outros polinizadores. Quando a Glória-da-manhã encontra outras plantas no meio do caminho, como os pés de café, ela se enrola e se fixa desde o tronco até o topo das folhas. É considerada, portanto, uma espécie invasora de culturas do campo, uma praga. Antes das colheitas, retirar a Glória-da-manhã dos pés de café é um dos trabalhos manuais que permaneceram na região, nas fazendas de café e de outros cultivos.

A Glória-da-manhã é entendida como uma praga que invade os cafezais e, no entanto, podemos dizer, fomos nós que invadimos a sua paisagem. É certo que as Glórias viviam por aqui antes das plantações de café do Cerrado e antes de nós, mas, “na ciência das *plantations*, especialistas e objetos são separados pela vontade de poder; o amor não flui entre o especialista e o objeto” (Tsing, 2019, p. 59).

Um dia, não muito distante de quando chegamos na roça, em 2020, minha irmã, caminhando por aí, trouxe para a casa uns ramos de Glória e os plantou em dois vasos. Mas ela ainda não sabia que essa planta era, para os trabalhadores e trabalhadoras do campo, considerada a praga custosa que enrosca em tudo o que vê pela frente. No outro dia, Maurício e a Rosangela chegaram para trabalhar aqui na roça e viram a Glória no vaso. A reação dos dois foi engraçada, porque entenderam aquilo como uma maluquice e riram muito.

A Glória-da-manhã é muito interessante: ao mesmo tempo em que ela é uma trepadeira que ornamenta os jardins desde os primeiros registros, em 2000 a.C., é considerada uma praga no Cerrado e, por isso, sua retirada dos pés de café é, como já dito, um dos poucos trabalhos manuais que ainda sobrevivem no campo e, ao mesmo tempo, ela é a glória de nossas manhãs. E por quê? Porque a vida de sua flor é um encontro breve.

A flor azul da Glória-da-manhã vive um único dia de vida.

“Se há uma flor que só desabrocha numa única noite, nem por isso seu florescer nos parece menos esplendoroso” (Freud, 2009b, p. 11-12). Se há uma flor que só vive um único dia, nem por isso deixou-se de viver esse dia, tão longo quanto o dia, o tempo de uma vida que é um dia, quer dizer, a vida dela, nossa própria vida. Nós que estamos aqui hoje não deveríamos contar o tempo assim, do início à hora derradeira, como uma vida inteira, cheia de dias, sem a morte no dia, mas como a flor azul da Glória-da-manhã, quer dizer, considerando que “o valor do efêmero é um valor de raridade no tempo” (Freud, 2009b, p. 11).

Nós nos afastamos disto: todo dia é dia do instante de não voltar ao mesmo, nem a si mesmo. “A beleza do corpo e do rosto humano, nós a vemos desaparecer para sempre em nossa própria vida, mas a brevidade lhe acrescenta um novo encanto” (Freud, 2009b, p. 11). Foi numa caminhada por uma florida paisagem de verão, com um amigo silencioso e um poeta chamado Rainer Maria Rilke, que Freud percebeu o quanto o poeta se sentia perturbado diante de toda a beleza da paisagem que estava fadada a passar, pois no inverno logo desapareceria. Freud escreve sobre o poeta: “tudo aquilo que ele teria amado e admirado lhe parecia desvalorizado pelo destino do efêmero a que estava condenado” (Freud, 2009b, p. 11).

O que esse texto de Freud pode nos ensinar nessa caminhada?

O poeta antecipa o acontecimento da perda da paisagem de verão diante de si, antecipa o luto, mesmo antes de a paisagem chegar, enfim, ao inverno e não ser mais o que era antes. Assim, como poderia sentir a alegria do efêmero que existe na paisagem, se ela, aos seus olhos, estava sendo desvalorizada por não perdurar no tempo, por possuir um tempo que, para ele, seria breve e limitado? Nessa caminhada, diz Freud, “a representação de que o belo seja efêmero deu aos dois sensíveis uma antecipação do luto por conta de sua queda [...]” (Freud, 2009b, p. 12), feridos diante da condição de verdade do efêmero. No entanto, Freud considera que o efêmero é um acréscimo de valor e que, além de uma revolta, muitas vezes sentida por nós, a respeito da facticidade do efêmero, uma outra posição pode ser vislumbrada: reconhecer o valor da raridade no tempo. Essa virada não afasta o efêmero da nossa própria vida, quer dizer, “se queres suportar a vida, prepara-te para a morte” (Freud, 2009a, p. 31).

Um ano depois da caminhada que Freud fez com o poeta, a Primeira Guerra Mundial estourou e, assim,

[...] roubou ao mundo suas belezas. Destruiu não somente a beleza das paisagens que ela atravessou e as obras de arte que encontrou no seu caminho [...]. Sujou a elevada imparcialidade de nossa ciência [...], libertou os maus espíritos que acreditávamos dominados através dos séculos de constante educação por parte de nossos antepassados. Fez, de novo, nossa pátria pequena e o resto da Terra, de novo, remoto e amplo. Roubou-nos muitas coisas que tínhamos amado e nos mostrou a caducidade de tantas outras que julgávamos permanentes (Freud, 2009a, p. 13-14).

Uma guerra em que as pessoas morriam, não de quando em quando, mas frequentemente, milhares num dia, a qual “não só é mais sangrenta e mais mortífera do que todas as guerras passadas, por causa do aperfeiçoamento das armas de ataque e de defesa, mas, pelo menos, tão cruel, exasperada e brutal como qualquer uma delas” (Freud, 2009a, p. 8). Freud não deixou de considerar que, quanto aos bens perdidos, não poderíamos desvalorizá-los porque nos pareceram tão decadentes e frágeis. Se os nossos objetos pensamos ter por inteiro e para sempre, esse caminho, essa verdade, já não pode perdurar.

Não costumamos dizer que se trata de um tempo precioso, a certeza do efêmero em nossos caminhos. Ao contrário, pensamos que é justamente o efêmero, esse risco n'água, esse vento forte de agosto, esse fim, que afasta “nossos” objetos que tanto amamos e aos quais nos apegamos. Porém, será muito penoso viver assim, reivindicando a eternidade sem se dar conta de que é com o efêmero que impossivelmente caminhamos em companhia do eterno. “Porque o que é precioso não se demonstra durável, se encontra no luto pela perda” (Freud, 2009b, p. 14).

E, passado o luto, como uma ave que ensina a passar, abre-se de novo um outro caminho em que, agora, os objetos perdidos serão substituídos por novos, “tão ou mais preciosos” (Freud, 2009b, p. 15). Embora nossas cabeças tenham separado de nossos objetos a condição efêmera que lhes atravessa, é justamente a limitação de permanência de tempo que mostra que falha a nossa própria ilusão de eternidade.

Nós amamos a paisagem como está hoje e acreditamos que permanecerá assim, imóvel aos nossos olhos, mas, como Rilke, lembramos do inverno, da geada. No dia vinte e um de julho de 2021, a passagem rápida da geada pela madrugada atingiu a Glória-da-manhã e outras plantas de várias espécies. Vimos uma paisagem muito seca e marrom ao longo dos dias e dos meses que se seguiram, e isso entristeceu as manhãs. Sentimo-nos frustrados por não ter sido possível conter a geada que destruiu a paisagem

que tanto amávamos. Também nos apegamos às lembranças de como era antes da geada, quando achávamos que tínhamos a natureza em nossas mãos e como recurso.

Muitas vezes, não tínhamos força para abandonar a imagem do passado, antes de tudo acontecer. A alma, como diz Freud, “se afasta instintivamente do todo doloroso” (Freud, 2009b, p. 13). Muitas vezes, também, tínhamos a certeza de que nada voltaria a crescer de novo, antecipando a morte das plantas. E a morte das plantas mostrava a nós que morrer não é separado do curso de viver. Embora tenhamos sentido tudo isso, fosse o que fosse, a geada nos fez entender que não havíamos perdido nada, porque nunca tínhamos conquistado e dominado a paisagem das plantas. Mas o que não podíamos ainda saber era que só estávamos vivendo junto delas, tentando desaprender a não as considerar como objetos e a atalhar o tempo medido.

Não sabíamos que as próprias plantas tinham um tempo particular de crescer de novo, que bastava a nós termos paciência com a ausência de tempo que elas exibiam, o saber morrer em vida, para voltar de novo à vida. A planta não saiu da vida, ela está, simplesmente, viva no meio do vivo, começando o recomeço.

As plantas não seguem o tempo medido, não conhecem os calendários, nem os números, o tempo das plantas também não é o que gostaríamos que fosse. As plantas sabem viver, porque entendem o trabalho árduo do movimento de morrer em vida. Sua comunidade, por conta disso, é extremamente potente. E, depois, dá-se conta também que onde encontramos a fragilidade é onde também encontramos uma força abundante.

Sabemos que algumas plantas crescem em lugares intoxicados e sem festa. Quando olhamos de perto, de certo que morreram. No entanto, estão vivas, ressurgem na superfície da terra de novo. Tsing, por exemplo, traz a dissertação de Bettina Stoetzer (2017), que “explora diversidades contaminadas na cidade de Berlim. Os destroços de prédios desmoronados após a Segunda Guerra Mundial criaram ‘ecologias de destroços’ no coração da cidade; novas ervas brotaram das ruínas da guerra” (Tsing, 2019, p. 25).

Com relação às plantas, um saber muito simples pode ser importante para nós: “uma planta, se dividida em duas, multiplica-se” (Mancuso, 2019, p. 32). O que esquecemos, muitas vezes, como diz Freud, é que, “quanto à beleza da natureza, ela retorna no ano seguinte, após cada destruição no inverno, e esse retorno poderia ser designado, em relação a nossa duração de vida, como eterno” (Freud, 2009b, p. 11). É com as plantas que começo a entender que tudo está vivo no meio do vivo. Se há uma

flor que só tem um dia de vida no mundo, ela mostra para nós que a vida, o que nos coloca em causa, é a morte. Mas, como disse Freud:

Temos uma tendência patente para prescindir da morte, para eliminá-la da vida. Tentámos silenciá-la; temos até o provérbio: pensamos em algo como na morte. Como na própria, claro está! A morte própria é, pois, inimaginável, e todas as vezes que tentamos [fazer dela uma ideia] podemos observar que, em rigor, permanecemos sempre como espectadores. Assim, foi possível arriscar na escola psicanalítica esta asserção: no fundo, ninguém acredita na sua própria morte ou, o que é a mesma coisa, no inconsciente, cada qual está convencido da sua imortalidade (Freud, 2009a, p. 19).

Não seria melhor que a nossa própria vida cotidiana estivesse não de costas para a morte, mas à sua altura, na superfície da terra? E que morrer em vida, trazê-la consigo, em companhia, desemboca no vivo? “Não seria melhor atribuir à morte, na realidade e nos nossos pensamentos, o lugar que lhe compete e deixar vir um pouco mais à superfície a nossa atitude inconsciente diante da morte, que até agora tão cuidadosamente reprimimos?” (Freud, 2009a, p. 31).

Assim como a Glória-da-manhã, também só temos um dia de vida e também não, pelo simples fato de que esse dia não volta mais como tal, nem Eu, nem nenhum ser do menor ao maior, do invisível aos visíveis, os que amamos, nem as nuvens, assim também a escrita. Se a morte é aquilo que nos coloca em causa, podemos nos perguntar: como vamos preparar “nossa” terra e “nossas” escritas incertas aos que estão aqui e aos que virão? Que espécie de herança nós vamos deixar e, ao mesmo tempo, desenterrar?

Antes das plantas, um ser vivo chamado escrita me ensinou isto: quando a página da folha se abre, existe um depois da volta de ler, sempre um começo novo de novo que coloca em questão a falta de qualquer volta ao mesmo em presença de si mesmo. A questão do começo é colocada a todo momento em que voltamos a escrever de novo e de novo, repetidas vezes:

[...] a errância, o fato de estarmos a caminho sem poder jamais nos deter, transformam o finito em infinito. A isso se acrescentam estes traços singulares: do finito, que é no entanto fechado, podemos sempre esperar sair, enquanto a vastidão infinita é a prisão, porque é sem saída; da mesma forma, todo lugar absolutamente sem saída se torna infinito (Blanchot, 2005, p. 137).

Quem escreve e caminha com a escrita, dia após dia, chega a tal ponto com a escrita que os dias, assim como os conhecemos, as vinte e quatro horas, o tempo medido do dia, isso passa a não ser o tempo que se conta. A escrita pica os dias em pedacinhos e essa picada rápida, essa poda, faz com que o próprio tempo do dia cresça. É porque na escrita há reunião dos tempos, “o tempo da ausência de tempo é sempre presente, sem presença” (Blanchot, 1987, p. 20). Diante da flor azul da Glória-da-manhã, mal tinha percebido que ela estava a dizer para mim que eu também, neste dia de hoje, não volto amanhã como hoje. Nem a escrita, nem eu. E essa é a glória de nossas manhãs.

A escrita abre os buracos de contenção do centro da cabeça de um Eu. Quem é a escrita? Isso não se pode dizer, mas esse ser vivo tem a ver com as plantas, com o jeito de viver das plantas. Volta-se a um lugar sem cerca velha de arame farpado, o tempo breve da flor azul da Glória-da-manhã. “Embora eu saiba que de uma planta brota uma flor, continuo surpreendida com os caminhos secretos da natureza” (Lispector, 1999, p. 115).

SEGUNDA CAMINHADA

RESUMO

Picada: 1- ato de picar 2- mordedura de animal 3- atalho aberto com recurso a um instrumento de corte 4- caminho estreito por entre o mato 5- abrir caminhos por terra 6- marcado de pequenas pintas ou sinais 7- furado de pequenos orifícios 8- cortado em pedaços muito pequenos

Vazar na braquiara: os caminhos de picada

Se sonhava, sonhava com florestas e com casas nascidas de florestas;
e com forma de florestas
Maria Gabriela Llansol

Proponho uma imagem dos caminhos de picada, se pudermos imaginá-la de cima: o estreito caminho que abro, empurrando o mato para os lados com as mãos, logo se fecha após a minha passagem. Atrás de mim não há mais caminho e na minha frente nunca houve, porque ainda não o abri. Isso quer dizer que o que resta é o caminho do meio, que se realiza no próprio caminhar. Se tento voltar pelo mesmo percurso para

casa, o caminho não está aberto, tenho que abrir um novo. Então, começo tudo de novo, sempre em atalhos, sempre abrindo novos caminhos, apenas e enquanto escrevo.

Assim, temos que:

Se reconhecemos a marcha de um homem no padrão de suas pegadas, não é porque a marcha precedeu as pegadas e foi “inscrita” nelas, mas porque tanto a marcha quanto as pegadas surgiram dentro do movimento da caminhada do homem [...]. A paisagem nunca está completa: nem “construída” nem “não construída”, ela está perpetuamente em construção [...]. As formas da paisagem não estão pré-preparadas para as pessoas viverem — nem pela natureza, nem pelas mãos humanas —, pois é no próprio processo de habitar que essas formas são constituídas. [...]. Assim, a paisagem está sempre na natureza do “trabalho em andamento” (Ingold, 2021, p. 133).

Cheguei aos caminhos de picada, atalhos que não exibem um caminho determinado com a escrita, escrevendo. Uma outra experiência que parece ter muito a ver com a experiência de escrever é fazer caminhos de picada. Fiz essas caminhadas no interior das matas de reserva da Fazenda Nossa Senhora dos Remédios, próxima ao distrito de Catiara, localizada na região do Alto Paranaíba. Mas foi, também, a partir do título de Martin Heidegger, *Caminhos de floresta* (2014), que me ocorreu a ideia de pesquisar a respeito daquilo que chamo de caminhos de picada. Para Heidegger, os caminhos de floresta são descritos da seguinte forma:

Holz [madeira, lenha] é um nome antigo para Wald [floresta]. Na floresta [Holz] há caminhos que, o mais das vezes sinuosos, terminam perdendo-se, subitamente, no não-trilhado. Chamam-se caminhos de floresta [Holzwege]. Cada um segue separado, mas na mesma floresta [Wald]. Parece, muitas vezes, que um é igual ao outro. Porém, apenas parece ser assim. Lenhadores e guardas-florestais conhecem os caminhos. Sabem o que significa estar metido num caminho de floresta (Heidegger, 2014, p. 3).

Se em Heidegger há caminhos na floresta que terminam se perdendo no não trilhado, nessa região do interior os caminhos de floresta são denominados de caminhos de picada. Seguir com a palavra picada é uma maneira de abrir um caminho a uma paisagem muito particular do Cerrado mineiro, o interior das matas de reserva e seu entorno, local em que caminho e escrevo.

As picadas, assim faladas pelo povo de roça do interior do Cerrado mineiro, especificamente da região do Alto Paranaíba, referem-se a um caminho na mata, aberto

por foice ou facão, para se chegar a um destino, até então inacessível. Os caminhos de picada, ouvimos dizer, são uma espécie de caminhada cujo desenrolar é descoberto no trabalho do próprio caminhar. Pica o mato, picota um caminho estreito para passar fora da estrada principal. São andanças que deixam rastros momentâneos, efêmeros, incapazes de estabelecer um rumo definitivo e uma volta ao mesmo.

Nos caminhos de picada, nem mesmo a criatura humana, que vive no campo, tem certeza por onde anda e isso parece não ter importância. Não há caminho no interior da mata, porque há todos os caminhos e nenhum. Esses caminhos são de achar e perder. O caipira de nome Maurício Venâncio, que guia sem guiar, vai testemunhando da própria boca que não sabe se passou por aqui. Voltar ao mesmo se torna impossível. Sobre as picadas, ele vai dizer:

Eu já tenho esse costume, eu gosto de fazer esses trem. Cê fala pra mim fazer uma picada, eu, eu pego um facão e vou embora. Nossa. Quarquer mato eu entro assim e vou. Não tenho medo não, sabe. Tem muitos obstáculo, né, porque a gente tem medo, né. Falar que cê vai meter o peito assim, cê vê muitas coisa diferente. Igual, cê num sabe o que tem ali na sua frente, cê vai passa naquele caminho ali, cê num sabe, né. O que eu mais adoro é andar no mato, eu vou embora. E picada eu gosto de fazer pra ir na beira de uma água, num corgo. Conhecer coisa diferente, né, eu gosto é isso, por isso que eu gosto de andar, conhecer o mato mesmo. Eu sou da natureza, nascido na natureza, na roça, por isso que eu adoro. Eu vou andando assim, sabe, eu vou andando e já vou olhando, sabe, se eu subo um morro, já olho pra aquele morro lá em cima. Eu tenho que chegar no pico daquele morro. Eu gosto é disso, eu vou andando aqui, fazendo a picada. E vou olhando lá na frente. Eu vou chegar lá. Né. Eu tenho que chegar lá de todo jeito. E vou rasgando mato no peito e vou embora [...] (Venâncio, 2020).

Ao fazer os caminhos de picada, é possível perceber que passamos por duas paisagens na Fazenda Nossa Senhora dos Remédios: as braquiarias e a mata fechada, mais exatamente, as matas de reserva. As braquiarias são matos que podem chegar a alturas distantes e muitas vezes exibem uma secura perceptível nos meses sem chuva. Não é muito prazeroso andar nas braquiarias. Sentimos, na maioria das vezes, que no terreno, em muitas partes, os pés afundam no mato. Além disso, o sol quebra no topo da cabeça e um clarão incide por todos os lados e nos olhos. Para adentrar na mata fechada, a parte mais úmida e mais viva dessa terra, é preciso e necessário passar pelas braquiarias, nessa zona onde a claridade é maior. Já as matas de reserva, no interior da floresta, tudo é mais fresco, mais escuro e, no entanto, o sol quebra entrando por frestas.

No interior da mata, um frescor chega pouco a pouco e o corpo se ajusta a uma temperatura arejada enquanto caminha.

Pensava, ao caminhar, que as braquiarias não se misturavam com as matas de reserva, apesar da proximidade entre elas. E nem eu com elas. Eu mesma disse agora há pouco, neste texto: *é possível perceber que passamos por duas paisagens do Cerrado mineiro*. Porém, não se trata de colocar um limite entre uma e outra, dizer que existe uma separação entre o dentro, as matas de reserva, e o fora, as braquiarias, porque ambas se encontram em companhia, cada uma participando das diversas partes, em sua unidade múltipla. “Na paisagem, nós podemos nos mover de um lugar para outro sem cruzar nenhum limite, já que a vista que constitui a identidade de um lugar muda à medida que nos movemos” (Ingold, 2021, p. 128). Quer dizer, quando nos movemos ou caminhamos, não é só o meu olhar que vê de uma tal posição enquanto caminho. Como escreve Heidegger, “que as coisas venham ao nosso encontro, isso é certo, há muito que isso acontece” (Heidegger, 2014, p. 18).

A estrutura eu e a paisagem constata a ideia de que “toda paisagem é uma ordenação particular e cognitiva ou simbólica do espaço” (Ingold, 2021, p. 112), mas não é. Ela também confirma que a paisagem está separada de nós e, como o eu acredita que consegue apreendê-la simbolicamente tal qual, essa imagem se torna imóvel e acabada, a paisagem se torna a imagem da natureza. No entanto, a

[...] “ideia de paisagem”, como escreve Meinig, “contraria o reconhecimento de qualquer relação binária simples entre homem e natureza” [...]. Assim, nem a paisagem é idêntica à natureza, nem está do lado da humanidade contra a natureza. Assim como o domínio familiar de nossa habitação é conosco, não contra nós, mas não é menos real por isso. E, vivendo nela, a paisagem se torna parte de nós, assim como fazemos parte dela (Ingold, 2021, p. 117).

Pensava, anteriormente, a respeito dessa paisagem e da região da Fazenda Nossa Senhora dos Remédios, que vivendo aqui, mais próxima da natureza, sob uma vista mais aberta para o céu e para o horizonte, em contato com o solo, as plantas e os animais, não sentiria uma separação com relação à natureza. Todavia, não foi isso o que aconteceu de início. Para Ingold,

[...] costuma-se dizer que o mundo da natureza é o que está “lá fora”. Todos os tipos de entidades devem existir lá fora, mas não eu e você. Nós vivemos “aqui”, no espaço intersubjetivo marcado por nossas

representações mentais. A aplicação dessa lógica força um dualismo insistente, entre sujeito e objeto (Ingold, 2021, p. 116).

Quando se faz a primeira picada, depois de abrir caminho pelas braquiaras e partir para a floresta, é muito incômodo ir e voltar em algumas passagens. Então, nós, ignorantes desses interiores da mata, à medida que entramos demais e mais nessas picadas, sob uma luz nem totalmente clara, nem totalmente escura, fora dos limites de espaço e tempo a que estamos muito acostumados, confortáveis e seguros de cada passo, somos atravessados por um certo terror, o de estar perdido.

Parecemos desajeitados e nada habilidosos quando nos movemos pela mata, diferente do povo de roça, que faz picada há muito tempo por essas regiões e sabe observar o chão e os céus ao mesmo tempo. Nessas andanças, voltar ao mesmo se torna impossível. Mas é possível, ao mesmo tempo, fazer um retorno, na tentativa de repetir o mesmo caminho de volta. Muitas vezes, eles parecem iguais, mas não o são, pois exibem a falta de qualquer início, qualquer começo dado e estabelecido de antemão.

Quando voltamos de novo a fazer caminhos de picada, pela segunda vez, pensamos estar mais preparados e mais seguros, porém, quando entramos de novo nas matas de reserva, tudo se torna novamente uma caminhada sem certezas. Não só andamos no interior das árvores na parte alta, mas na beirada do rio ou dentro dele, seguindo as suas linhas. O medo de encontrar bichos maléficos pelo caminho é o que às vezes vem no pensamento. Ao mesmo tempo, é possível esquecer e apenas caminhar, sentir a animação do corpo e seguir o curso d'água, que é mais manso que forte.

A luz beira o rio estreito encoberto por árvores maiores, médias, de várias espécies e variedades. Pelo caminho, encontramos com a Aroeira, o Ipê, a Embaúba, o Barbatimão, com as orquídeas, as quais estão sempre a crescer junto com alguma árvore, onde podem viver em companhia. Podemos ver o reino das samambaias selvagens, suas folhas chegam a alturas surpreendentes e, dos cipós, grandes armadilhas rasteiras que crescem em múltiplas direções.

Às vezes aparecem os cogumelos, em companhia de um tronco de árvore mais úmido e caído no chão. O solo é coberto pelas folhas que caem das árvores, rico em nutrientes, de cor argilosa, vivo de fungos e outros seres. Muitas vezes, não temos o costume de pensar a respeito dos seres invisíveis que vivem na terra. Tsing vai dizer:

Se você fosse de alguma forma descer sob a terra, você se encontraria cercado ou cercada pela arquitetura de teias e filamentos. Os fungos

criam essas teias à medida que interagem com as raízes das árvores, formando estruturas conjuntas de fungos e raízes chamadas “micorrizas”. As teias micorrízicas conectam não apenas raízes e fungos, mas através de filamentos fúngicos, árvores com árvores, conectando a floresta em emaranhados (Tsing, 2019, p. 43).

Caminhando, observamos os outros seres a nossa volta e eles a nós. Caminhar se afasta de ser um esporte e passa a ser uma atividade em que apenas se vai por aqui, por ali, de um ponto a outro, sem determinar o passo seguinte, diminuindo a ansiedade e a velocidade. Para Gros, o “esporte é uma questão de técnicas e de regras, de métricas e de competição; ele requer toda uma aprendizagem: conhecer as posições, incorporar os gestos corretos [...]. Pôr o pé na frente do outro é uma brincadeira infantil” (Gros, 2010, p. 11).

Caminhando em grupo, assim como fiz nessas picadas, às vezes com o Maurício e a Rosangela, com o Ivo e a Izilda, não se trata de quem vai chegar primeiro em alguma parada e vai ganhar o jogo, pois a parada nunca é determinada e não há pontos estabelecidos. Sempre damos um passo sem saber e sentimos nosso espírito atravessado pela aventura de caminhar.

Numa outra caminhada, seguimos para fora das cercas da fazenda, com o objetivo de pescar, mas não tínhamos um caminho específico e certo. Não é uma pesca em que se fica por muito tempo em um só lugar, parado em um único ponto na beira do rio, não há lugares fixos, mas paradas curtas. Foi nesse dia que voltei apenas com uma piaba, foi o que consegui trazer de volta. Para quem sofre de ansiedade, pode ser muito interessante a atividade de caminhar e pescar, pois exige que se fique calmo e que se tenha paciência, em ponto de espera, concentrado, em observação do próprio corpo, da respiração, do corpo da varinha e da água.

Nessas caminhadas mais longas, como essa em que fomos pescar, passamos por outras fazendas vizinhas de café. As terras do Levi e da família dos Crespos, os pastos que beiram o rio e que pertencem ao Sr. Chico. Cortamos as paisagens, atalhamos daqui, ali, e, pouco a pouco, desaprendemos a cercar com o olhar os territórios em que pisamos e a designar seus donos. Também, na medida em que se anda mais e mais e se vai rasgando mato no peito, o tempo se desfaz. Sentimos essa ausência das horas contadas, perdemos a noção do dia. Esquecemos o tempo cronológico. Não temos pressa. “A liberdade, então, é um bocado de pão, um gole de água fresca, uma paisagem aberta” (Gros, 2010, p. 14).

O caminhar, o andar no campo e o andar na cidade diferem muito. Da próxima vez que caminhar por uma cidade, olhe para baixo: uma floresta inteira, rios e montanhas estavam sob nossos pés, certamente. “Nós construímos nossas cidades através da destruição e simplificação, derrubando florestas para substituí-las por plantações para cultivo de alimentos ou para viver em asfalto e concreto” (Tsing, 2019, p. 44).

Diferentemente do caminhar na cidade, caminhar no campo parece deslocar o modo de ver o chão e sentir os pés. Eu mesma vinha tratando meus pés e meus sapatos com muita distância, apenas no uso de sua serventia. Muitas vezes, andamos bem pouco na cidade, pegamos um transporte público ou privado e descemos em frente ao destino, para caminhar o mínimo possível. Foi assim também, diz Ingold (2015), que as elites europeias do século XVIII realizavam suas viagens, caminhando muito pouco. Na realidade, os viajantes não andavam, apenas admiravam a paisagem, escreviam sobre ela, no ponto da visão. Andar era para a parte pobre e viajar era para a parte rica. No século XIX, “as pessoas ociosas adotaram o andar como fim em si mesmo, além dos limites do jardim paisagístico ou da galeria” (Ingold, 2015, p. 77). A viagem a pé se torna uma abertura para além dos limites do passeio nos jardins.

Considere caminhar no chão de terra. Imagine que nós voltamos da cidade para o campo e repetimos a experiência de tirar os sapatos e andar descalço na terra, no mato. O caminhar descalço na terra parece terrível. Para nós, cada passo é difícil e cada pedra minúscula que pisamos pica a planta dos pés. Embora tenha andado muito descalça na infância e na adolescência, não lembrava de sentir tanta dor ao pisar sem sapatos no chão. Essa experiência de pisar de novo na terra, como fazia anteriormente, fez com que meus pés ressuscitassem e pudessem, então, existir de novo.

Não se trata, por isso, de romantizar uma caminhada no campo, as botas do caipira, nem comparar o campo com a cidade ou tratá-lo como um lugar extremamente leve, tranquilo e sem complexidades, onde a paisagem é bela, harmônica e sempre será abundante até o fim de nossos dias. No Cerrado mineiro, por exemplo, na região do Alto Paranaíba, as terras estão praticamente tomadas por máquinas e linhas de *commodities*, o que intensifica o já existente processo de diminuição dos trabalhos manuais. Por assim ser, os pés e as mãos controlam as máquinas, e a relação entre a criatura humana e outros seres vivos, como as plantas, não para de se distanciar.

O que se diz de uma sociedade moderna tem a ver com o avanço em direção a uma sociedade da técnica, calçada, sentada, separada da natureza e que pensa apenas com a cabeça. “Os homens fizeram história com as mãos, eles dominaram a natureza e a puseram sob controle” (Ingold, 2015, p. 89). A bota reduzida a uma máquina de pisar “priva os usuários de pensarem com os pés, a cadeira permite que sedentários pensem sem absolutamente envolverem os pés” (Ingold, 2015, p. 87). E nossos pés, cada vez mais apertados dentro dos sapatos, tornam-se civilizados, metódicos, disciplinados e obedientes. “A bota e a cadeira estabelecem um pensamento tecnológico para a separação do pensamento da ação e da mente do corpo” (Ingold, 2015, p. 78). O caminhar, por exemplo, em Descartes, é um atributo do eu ou da alma, assim como o alimentar e o sentir. No entanto, não se pode caminhar, alimentar e sentir sem o corpo. Assim sendo, é o pensar, diz Descartes, “um atributo que me pertence; só ele não pode ser separado de mim, Eu sou, eu existo: isto é certo” (Descartes, 2004, p. 102). Mas não é curioso que Descartes, por exemplo, “por ter tido a iluminação de seu método, tenha feito uma peregrinação ao santuário da Virgem de Loreto, na Itália”? (Gros, 2010, p. 108). E que tenha considerado obter gratuitamente aquilo que chamou de ciência admirável por intercessão de Maria e, por isso, a peregrinação a Loreto se daria para agradecer a sua vocação filosófica?

Não pude deixar de pensar no nome dessa fazenda: “Nossa Senhora dos Remédios”. Caminhar por picadas aqui quer dizer também encontrar ao mesmo tempo com um caminho de saúde e outro de veneno. Nessa terra, existem duas linhas que estão mais a vista e que marcam a superfície de forma distinta. Do lado de cima da casa está a monocultura, além do trem que não para de passar perto da porteira, levando toneladas de minérios e grãos; e do lado de baixo da casa existe a agrofloresta, a horta, o pomar, as braquiarias, as matas de reserva e o rio que corre em seu interior. Ao mesmo tempo em que, de um lado, as plantas do café são tratadas com veneno, do outro, estão no processo híbrido, entre produtos biológicos e químicos, para, depois, chegar a ser orgânico. Porém, existe um grande problema: o veneno que se aplica na parte da monocultura e nas outras fazendas de café dos vizinhos não fica concentrado apenas na região em que foi aplicado. Com o vento, ele também atinge a parte que consideramos, nessa terra, a mais saudável. Nesse sentido, podemos pensar que uma parte não está isolada da outra, elas não estão separadas por uma linha de fronteira e, no entanto, o

pensamento da monocultura e sua prática busca separá-las, contaminando as regiões de saúde.

Por tudo isso, começamos a fazer o primeiro projeto de agrofloresta numa área pequena, próxima da casa, com a contribuição do Consórcio Cerrado das Águas⁷, e ao mesmo tempo temos 30 hectares de plantação de café arrendadas e que obedecem às linhas de *commodities* e da monocultura. Nesse sentido:

Nas *plantations* do agronegócio, nós coagimos as plantas a crescerem sem ajuda de outros seres, incluindo os fungos da terra. Substituímos os nutrientes fornecidos pelos fungos por fertilizantes obtidos pela mineração e em indústrias químicas, com suas trilhas de poluição e exploração. Cultivamos nossas plantações para isolamento em estufas químicas, enfraquecendo-as como galinhas enjauladas e sem bico. Nós mutilamos e simplificamos as plantas cultivadas até que elas não mais saibam como participar em mundos de múltiplas espécies (Tsing, 2019, p. 44).

Caminhando por entre as linhas dos cafezais, seguimos um caminho em linha reta, o oposto das linhas incertas da floresta, que aproximam uma variedade de seres que convivem entre si. Muitas vezes, não há graça em caminhar por linhas já formadas, medidas e calculadas, paisagens emolduradas pela agrimensura, ainda que se faça atalho nelas. Tratamos o chão, a escrita da terra, em linhas bem organizadas e medidas, em que as culturas não se misturam. A grande escala de produtos, desde a sua invenção, é um terreno frontalmente inabalável, tem a ver com a invenção das máquinas, da técnica e dos modos de produção.

Caminhar e conviver diariamente com as nossas paisagens, constantemente violentadas, muitas vezes não agradáveis e nem bonitas de se ver, que parecem estar fadadas às máquinas e aos agrotóxicos, no nosso próprio local de viver, é muito incômodo. Tudo isso faz com que a cabeça comece a descer no rumo do chão. Quer dizer, começar a pensar o mundo através dos pés. “Nós cremos pensar com nosso cérebro. Eu, eu penso com meus pés, é somente aí que eu encontro alguma coisa de

⁷ De acordo com o próprio site institucional, o Consórcio Cerrado das Águas “é uma plataforma colaborativa que inclui vários setores, envolvendo empresas, governo e a sociedade civil. O objetivo é agregar esforços para a preservação e conservação ambiental a fim de combater as mudanças climáticas. Atuar de forma colaborativa para construir paisagens sustentáveis produtivas, nas quais as atividades de indivíduos, organizações e setores possam ter impactos ambientais e socioeconômicos positivos. Nosso Programa de Investimento no Produtor Consciente (PIPC) oferece aos produtores de uma determinada bacia serviços especializados para o desenvolvimento ambiental das suas propriedades em três frentes: restauração, práticas agrícolas climaticamente inteligentes e gestão eficiente de recursos hídricos. A água de hoje é fruto da paisagem que construímos. O projeto tem como compromisso a conservação do bioma Cerrado, o desenvolvimento sustentável e a restauração ecológica”.

duro” (Lacan, 2007, p. 6); “se vocês podem pensar com os músculos subcutâneos da testa, podem também pensar com os pés” (Lacan, 2007, p. 14). Assim, que espécie de caminhos de picada queremos percorrer, nós que ainda estamos aqui, e que caminhos de picada vamos abrir para que, depois, outros possam caminhar e abrir os seus próprios? Talvez, agora, fazendo-nos essas questões, possamos caminhar

[...] para além da oposição estéril entre a visão naturalista da paisagem como um pano de fundo neutro às atividades humanas, e a visão culturalista em que toda paisagem é uma ordenação particular e cognitiva ou simbólica do espaço. Eu defendo que nós deveríamos adotar, no lugar de ambas as visões, o que chamo de “perspectiva do habitar”, segundo a qual a paisagem é constituída como um registro duradouro — e testemunho — das vidas e dos trabalhos das gerações que nela habitaram e, ao fazê-lo, deixaram lá algo de si (Ingold, 2021, p. 112-113).

Caminhando nesse local, começo a refletir sobre as heranças, sobre receber uma terra com plantação de café. Penso a respeito das linhas da terra e como foram sendo construídas ao longo de nossas gerações, habitando esse território. Quando colocamos nossas botas para fazer caminhos de picada, notamos que as linhas incertas da floresta ensinam a encurtar distâncias entre o mundo diverso dos seres vivos na terra e nós. Para aprendermos isso, escutamos, então, as palavras de Davi Kopenawa e Bruce Albert:

Na floresta, a ecologia somos nós, os humanos. Mas são também, tanto quanto nós, os xapiri, os animais, as árvores, os rios, os peixes, o céu, a chuva, o vento e o sol! É tudo o que veio à existência na floresta, longe dos brancos; tudo o que ainda não tem cerca. As palavras da ecologia são nossas antigas palavras, as que Omama [o demiurgo yanomami] deu a nossos ancestrais. Os xapiri defendem a floresta desde que ela existe. Sempre estiveram do lado dos nossos antepassados, que por isso nunca a devastaram. Ela continua bem viva, não é? Os brancos, que antigamente ignoravam essas coisas, estão agora começando a entender. É por isso que alguns deles inventaram novas palavras para proteger a floresta. Agora dizem que são a gente da ecologia porque estão preocupados, porque sua terra está ficando cada vez mais quente. [...] Somos habitantes da floresta. Nascemos no centro da ecologia e lá crescemos (Kopenawa; Albert, 2015, p. 480).

Picada rápida, encontro breve: os caminhantes

A história do caminhar é secreta e jamais foi escrita.

A história da minha infância foi atravessada pela caminhada. Não só porque todos os anos, em nossa cidade, Serra do Salitre, tínhamos notícias, nós, as crianças, de que saíam muitos grupos em direção à Romaria, os peregrinos devotos de Nossa Senhora da Abadia, mas porque éramos, meus amigos e amigas, caminhantes sem o saber. Nós raramente parávamos em nossas casas e, quando voltávamos, de novo, estávamos fora delas, mais uma vez. Éramos crianças caminhantes e isso deve ter durado, talvez, uns dez anos.

De repente, decidíamos, caminhando por aí, ainda na cidade, tomar uma trilha para ir em alguma cachoeira, em direção às árvores maiores do Trevo, ou no rumo das Pedras Apaixonadas, lugar em que à noite os adultos se amavam às escondidas, ou na estrada de terra que dava para o cemitério e, de lá, no rumo das fazendas de café, em que por vezes cachorros muito grandes corriam atrás de nós. Sempre se dava um jeito de sair da cidade, caminhar nos seus contornos, onde nos encontrávamos com a natureza.

Numa dessas caminhadas, encontramos uma mata fechada, a qual demos o nome de Matinha. A Matinha ficava atrás da empresa de batatas e, hoje, não sei se existe mais. Casas foram construídas nessa parte e elas me impedem, todas as vezes que passo nessa rua, de ver se a mata está de pé. No interior da Matinha, nós não tínhamos medo, nós, as crianças e adolescentes que se juntavam ali e que também vinham de bairros diferentes do nosso. Nós entrávamos nela como se ela fizesse parte de nós, a mata. Inclusive, disso me lembro muito bem, gostávamos, na maioria das vezes, de caminhar sem tênis, no contato direto com a superfície em que caminhávamos. Lá, não nos sentíamos maiores que a própria natureza, ainda que sendo bem menores, também não sentíamos que a natureza tão grande aos nossos olhos nos faria qualquer mal, colocávamo-nos, sem saber, em comum idade. Não sentíamos medo dos barulhos e nem do silêncio que por vezes atravessava nosso caminho. Não pensávamos no perigo, não pensávamos em muita coisa, apenas caminhávamos, levávamos a sério nossa brincadeira, o nosso observar, o nosso se perder, o subir e descer das árvores, a paragem para ver passar uma borboleta, escutar o som de algum passarinho.

Caminhando, esquecíamos de tudo, da impostura com que tantas vezes, quando se é criança e adolescente, tem de se conviver na relação com os maiores, no interior de nossas casas de família. Se nos deixassem, se nenhuma mãe aparecesse para nos

procurar, ou um irmão maior, ficaríamos a viver na Matinha, não voltariamos mais para dentro de casa.

Na Matinha, não tinha nenhuma trilha marcada, nada mostrava o caminho. Brincávamos de caminhar sem rumo ali, depois da escola, e permanecíamos até tarde. Às vezes inventávamos jogos entre nós, dividíamos os grupos e escondíamos objetos no interior da mata. Essas invenções nos ocupavam por dias e por dias procurávamos os objetos que, com o tempo, não lembrávamos mais onde tínhamos deixado, nossos objetos perdidos. Penso que, se a Matinha ainda existe até hoje, nossos objetos estão por lá, enterrados na terra ou pendurados em alguma árvore, ou, talvez, foram levados por animais, para dentro de suas casas, ou pelas águas que escorriam em seu interior.

Foi lá, nessa Matinha, que eu me encontrei com alguma espécie de liberdade, de alegria simples, e com as árvores maiores, os cipós, no chão e no alto, com alguns animais, algumas plantas. Como eu poderia imaginar que hoje escreveria com eles nesses caminhos de picada? Lá, talvez, tenha sido por onde tudo começou, as caminhadas. Só agora posso perceber que já percorri esses caminhos, as picadas, e por isso parecem tão familiares, ao mesmo tempo em que são sempre desconhecidos, nunca de antemão abertos.

É engraçado o caminhar agora adulta. Começa-se a caminhada ainda presa, com a cabeça cheia de informações, dos afazeres do cotidiano, do trabalho, dos problemas de ser adulto, mas depois, à medida que vamos indo e saindo um pouco de si a cada passo, dando-se menos importância, esquecendo da própria vida, volta-se o corpo a alguma coisa para além de nós mesmos, anterior a nós mesmos. “Durante a caminhada, perdemos pouco a pouco nossa identidade e nossas lembranças até não sermos mais que um corpo que caminha interminavelmente” (Gros, 2010, p. 115). Deixamos, de alguma forma, de ser alguém para ser ninguém, somos “só uma corrente de vida imemorial” (Gros, 2010, p. 16) e, caminhando mais um pouco e ainda mais, “somos um animal de duas patas que avança, uma simples força pura entre grandes árvores, apenas um grito. E, muitas vezes, caminhando, gritamos para afirmar nossa presença animal resgatada” (Gros, 2010, p. 16), talvez, o espírito de criança livre caminhante, espírito animado de animal.

Também, a diferença entre o caminhar hoje e o caminhar de minha adolescência é que o medo que eu não sentia antes, de entrar na mata fechada, hoje eu sinto. Digo a vocês que, depois desses anos todos morando na roça, comecei a entrar na mata fechada

sozinha há pouco tempo e ainda com medo, sempre com medo. O povo de roça ri disso, do sentir medo de fazer picada por aí. ____ e medo de que, eles perguntam, e nunca sei responder.

Lendo alguns trechos do livro escrito por Rebecca Solnit, chamado *A história do caminhar* (2016), fui me dando conta de que caminhar é muito mais do que apenas andar por aí. Em sua experiência com a caminhada, Solnit testemunha que:

[...] em nossas ações, no campo de provas, a poesia da natureza e a crítica da sociedade se uniram no acampar, caminhar e invadir, como se tivéssemos decifrado a maneira com que uma expedição para coletar frutinhas podia ser uma célula revolucionária. Foi uma revelação para mim a maneira como o ato de cruzar um deserto, um mata-burro e entrar na zona proibida poderia expressar um propósito político [...], o gosto romântico pela caminhada e pela paisagem, a tradição democrática de resistência e revolução, a história mais antiga de peregrinar e caminhar para alcançar objetivos espirituais (Solnit, 2016, p. 27).

Quando pensamos de forma ansiosa, a respeito do que seria o caminhar, pensamos apenas se tratar de uma questão prática, ou seja, ir de um lugar a outro, partir e chegar, ou, ainda, que essa atividade estaria centrada somente na história física do caminhar e na anatomia. De acordo com Solnit:

[...] de várias maneiras, a cultura do caminhar foi uma reação à velocidade e à alienação da Revolução Industrial. Pode ser que contraculturas e subculturas continuem a caminhar com resistência à perda pós-industrial e pós-moderna do espaço, do tempo e da incorporação. A maioria das culturas se inspira em práticas remotas – dos filósofos peripatéticos, de poetas que compunham ao andar, de peregrinos e praticantes da meditação a pé budistas – ou antigas, como a excursão campestre e a flanagem (Solnit, 2016, p. 16).

Os cínicos, por exemplo, caminhavam por um propósito político e eram os únicos pensadores gregos que foram autênticos caminhantes. Encontravam-se sempre em movimento, como cães. O termo cínico, escreve Gros, “provém do grego ‘kunós’, ‘cão’, e designa um personagem cujo modo de vida era muito rude, que passava o tempo insultando as pessoas e denunciando as hipocrisias do mundo” (Gros, 2010, p. 122). O cínico é diferente de um eremita, que vive da respiração do Ser, seus latidos são breves e insistentes. De acordo com o Gros:

O cínico ladra [...]. Todos os compromissos e todas as convenções são vaiados, ridicularizados, arrastado na lama: o casamento, o respeito pelas hierarquias, a cupidez, o egoísmo, a busca por reconhecimento, a covardia, os hábitos, os vícios, a rapacidade. Nada é poupado, tudo é denunciado, acusado, ridicularizado a partir da perspectiva nômade (Gros, 2010, p. 124).

O cínico encontra, em sua peregrinação, o elementar em sua brutalidade. É exposto na caminhada ao vento, à chuva e ao sol rachando. Ele não tem posses, nem casa, e por conta disso se encontra com uma verdade, qual seja, a verdade elementar, que é selvagem. “O elementar: a única verdade é o sol, o vento, a terra e o céu” (Gros, 2010, p. 125). A natureza, nesse sentido, para o cínico, é crua. “O Cru é Natureza não civilizada, selvagem, intempestiva, Natureza descortês, escandalosa, sem vergonha, inumana. O corpo funciona sem levar em conta as convenções, as regras” (Gros, 2010, p. 126).

O peregrino era uma figura que parecia com o cínico, já na Idade Média, e era ainda mais parecido com os pregadores das ordens mendicantes. O cínico, assim como o eremita, o peregrino, são figuras concretas, não são metáforas. O peregrino, que sucede o eremita, existente durante toda a Idade Média, faz parte de uma existência histórica. De acordo com Gros:

[...] o primeiro sentido de “peregrinus” é: estrangeiro, exilado. Na origem, peregrino não é aquele que se dirige a algum lugar (Roma, Jerusalém etc.), mas essencialmente aquele que não está *em casa onde caminha*. Em outras palavras, não é um caminhante que dá alguns passos para tomar ar e fazer a digestão; nem o proprietário que, aos domingos, dá uma volta a pé por suas terras. Pois o peregrino nunca está em casa onde caminha, é um estrangeiro (Gros, 2010, p. 103).

A peregrinação é um testemunho de fé, é fazer o caminho “à procura de algo intangível” (Solnit, 2016, p. 85). Ela envolve condições penosas da caminhada, acompanhada de muitos jejuns e orações. Ela também poderia ser realizada como penitência, se algum fiel ou clérigo confessasse um pecado terrível. “Em sua época, os tribunais da Inquisição não se privaram de impor aos heréticos esse exílio provisório. Se a peregrinação pôde ser constituída como castigo, é porque comportava uma dimensão indiscutível de sofrimento” (Gros, 2010, p. 107). Nesse sentido, tinham que caminhar descalço ou com alguma dificuldade, como colocar argolas de metal nos braços ou no pescoço. Tinha que suportar durante muitos dias a chuva, o sol, o frio, e os pés se

tornavam essa parte do corpo que sofre, por isso, “o ritual da lavagem dos pés do peregrino, no momento de sua chegada a um monastério, além da dimensão da humildade crística, lembra que os pés eram objeto de cuidados por excelência (Gros, 2010, p. 108). Além de peregrinar para testemunhar sua fé e expiar os pecados, também a caminhada era feita para pedir: ia-se, por exemplo, até o túmulo de algum santo para que intercedesse sobre alguma doença grave, de um algum parente, amigo etc. Nas palavras de Gros, “os grandes locais de peregrinação são evidentemente aqueles onde descansam os apóstolos, onde jaz enterrado algum santo: São Tiago, em Compostela; São Paulo e São Pedro, em Roma; o túmulo vazio de Cristo, em Jerusalém” (Gros, 2010, p. 107), além de São Martinho, em Tours, e Arcanjo Miguel, no monte Saint-Michel. Para o peregrino, a caminhada tem que terminar sempre a pé. Ela comporta, escreve Gros, várias lições: “a lembrança da pobreza de Cristo, a humildade, pois aquele que caminha é pobre entre os pobres. A única riqueza do pobre é seu corpo. O caminhante é o filho da terra” (Gros, 2010, p. 109).

Há, também, além dos cínicos, eremitas⁸ e peregrinos, uma outra espécie de caminhante: os artistas. Solnit (2016) escreve que os artistas, naturalmente, caminhavam. No século XIX, no entanto, com o desenvolvimento da fotografia e a difusão da pintura ao ar livre, o caminhar deu lugar a uma caminhada que tinha como objetivo parar em algum ponto específico, fixo. Muitos deixaram, portanto, de passear para, de uma certa distância, encontrar um ponto de vista, a fim de pintar, escrever, tirar um retrato. Mas foi também no século XIX que um poeta chamado Charles Baudelaire experimentava as caminhadas pela cidade – a prática do flâneur – numa Paris que não era mais a mesma, que apresentava suas arcadas e avenidas largas, o seu lixo industrial. Walter Benjamin, com seus estudos sobre as cidades e a arte de atravessá-las a pé,

[...] celebrou o personagem do flâneur, muito distante do passeante galante das Tulherias. Ele analisou, descreveu e captou lendo Baudelaire: seu *O spleen de Paris*, seus “Quadros parisienses” em *As flores do mal*, suas pinturas da vida moderna. Flanar pressupõe três elementos, ou a superposição de três condições: a cidade, a multidão, e o capitalismo (Gros, 2010, p. 161).

⁸ Sobre o eremita, ver na quinta caminhada o texto sobre Maria Gabriela Llansol, “Por que não pude deixar de vir”.

Das Passagen-Werk, traduzido como *Passagens*⁹, a obra inacabada de Benjamin, começou a ser produzida em 1927 e foi até 1940, ano de sua morte. O autor tinha como objetivo publicar o livro com o título de *Paris, capital do século XIX*, que “lança um olhar amarelado sobre a noção de que tudo - mesmo corpos e vozes - está à venda na nova cultura de commodities do século 19” (Perloff, 2013, p. 75). Em 1851, Baudelaire escreve que era impossível não se emocionar com o espetáculo de uma população doente,

[...] que engole o pó das fábricas e respira partículas de algodão, cujos tecidos se deixam penetrar pelo alvaiade de chumbo, pelo mercúrio e por todos os venenos necessários à produção de obras-primas... Essa população vai se consumindo diante das maravilhas que, afinal, a Terra lhe deve; sente correr em si um sangue púrpura e lança um longo olhar carregado de tristeza à luz do Sol e às sombras nos grandes parques (Baudelaire *apud* Benjamin, 2015, p. 65).

Ao contrário disso, o que envolve o flâneur, ao caminhar na cidade com seu próprio ritmo desacelerado, voltando seus olhos em idas e vindas àquilo que vê passar, opõe-se à civilização, à velocidade, ao consumo. “Essa multidão na qual ele se move já são as massas: trabalhadoras, anônimas, atarefadas” (Gros, 2010, p. 162). Ele, passando de um bairro a outro, através das multidões, entrando aqui e ali, faz atalho, desvia, contorna o próprio tempo. E seria bom, como escreveu Benjamin, levar tartarugas a passear pelas galerias.

⁹ *Passagens*, escreve Perloff (2013), dificilmente chegaria a qualquer fechamento ou conclusão, porque o próprio método citacional é um construto poético. Trata-se da construção de uma variedade de citações retiradas de várias fontes, de um texto bilíngue, alternando entre as citações do francês e os comentários em sua língua materna, o alemão. Há também canções populares do século XIX, trechos de Baudelaire, diários, guias antigos de Paris e jornais, incluindo os quadrinhos e diagramas, além de símbolos e o uso de notas para criar um sistema alfabético de seus arquivos. Benjamin, neste livro, aproxima-se dos escritos de Baudelaire e faz uma análise que caminha no sentido de uma técnica, a qual não diz respeito à linearidade e nem à lógica, mas tem como método colher pequenos fragmentos, como citações do próprio poeta e seus poemas. Elas são, as *Passagens*, um imenso fichário: “com citações, anotações e comentários sobre a Paris do século XIX, um fichário ‘em obras’, dividido e subdividido em arquivos temáticos, também provisórios, e interligados através de palavras-chave, que desempenhavam ao mesmo tempo o papel de links, como diríamos hoje, estabelecendo ligações transversais entre os diversos arquivos. Um imenso fichário amplamente linkado, uma obra de passagens múltiplas entre os diversos arquivos, uma rede com seus nós temáticos e suas ligações resistentes, permitindo ao mesmo tempo entradas várias, tinha tudo para se transformar em um grande portal chamado ‘Paris do século XIX’ (OTTE, 2006, p. 225). O próprio método de Benjamin, que teve ressonâncias da escrita de Louis Aragon, é um método que caminha, aquele que mostra e que não precisa, por isso, dizer nada. O próprio autor tece um comentário sobre o método de escrita: ‘o método deste projeto – montagem literária. Não precisa dizer nada. Só mostrar. Não me apropriarei das formulações engenhosas, nem roubarei nada de valor. Apenas os trapos, o refugio – isso eu não descreverei, mas hei de pô-los em exibição’” (Benjamin *apud* Perloff, 2013, p. 63).

“O ato de caminhar do flâneur é mais ambíguo, e sua resistência à modernidade, ambivalente. Subversão não é opor-se, mas contornar, desviar, exagerar até alterar e aceitar até ultrapassar” (Gros, 2010, p. 163). A prática de flunar não leva a nenhum lugar em específico, nas cidades o flâneur é inútil, ocioso, encontra-se na margem. Apesar de não fazer nada, ele não é totalmente passivo, ele observa, segue, está em alerta, faz de sua caminhada o caminho de sua poesia. Nesse caminho, não vê nenhum pedaço de campo e a cidade é transformada ora em paisagem, ora em um quarto, como pensou Benjamin. Para ele:

Perder o rumo numa cidade pode muito bem ser desinteressante e banal. Requer ignorância, nada mais. Mas perde-se numa cidade – da maneira que seria possível se perder numa floresta –; isso pede uma educação bem diferente. Aí letreiros e nomes de ruas, transeuntes, telhados, quiosques ou bares devem falar ao andarilho como o graveto ao estalar sob seus pés, feito o pio assustador de um alcaravão ao longe, feito a repentina quietude de uma clareira com um lírio ereto em seu centro. Paris me ensinou essa arte de extraviar. Realizou um sonho que mostrara seus primeiros vestígios nos labirintos das páginas borradas dos meus cadernos escolares (Benjamin *apud* Solnit, 2016, p. 326).

Benjamin foi criado para ter admiração pelas montanhas e florestas. Sua abastada família, muitas vezes, passava longas férias na Floresta Negra e na Suíça. No entanto, “seu entusiasmo pelas cidades era tanto uma rejeição desse romantismo antiquado quanto imersão no urbanismo do modernismo” (Solnit, 2016, p. 327). Ele mesmo era um grande caminhante das ruas, um flanador, e associava a prática “ao lazer, às massas, à alienação ou ao desapego, à observação, ao caminhar, particularmente ao passear pelas passagens ou galerias [...], o flanador era do sexo masculino, tinha algumas posses, uma sensibilidade refinada, pouca ou nenhuma vida doméstica” (Solnit, 2016, p. 330). Para os flanadores, a multidão é seu domínio.

A experiência do flâneur, sabemos, é a da caminhada, mas, como pontua Gros, “estamos longe de Nietzsche ou de Thoreau. Além disso, caminhar na cidade é um sofrimento para o amante das longas caminhadas na natureza, porque impõe um ritmo interrompido, irregular” (Gros, 2010, p. 161).

Nietzsche “caminha, caminha como se trabalha. Trabalha caminhando” (Gros, 2010, p. 24). Em 1879, Nietzsche pede demissão à Universidade e até 1889 torna-se um andarilho. “Desde o primeiro verão, descobre sua montanha: a sua Engadina. E, no ano seguinte, seu vilarejo Sils-Maria” (Gros, 2010, p. 26). Nesse tempo, caminhava oito

horas por dia. Depois, passando o inverno nas cidades do sul, em Gênova e Nice, passeava duas horas por dia pela manhã e três horas à tarde. “Torna-se eremita (voltar a ser um eremita e fazer dez horas diárias de caminhadas de eremita (Julho de 1889), o solitário, o viajante” (Gros, 2010, p. 26). Ao contrário da caminhada para Kant, que seria uma distração do trabalho, para Nietzsche, é condição de sua obra, pontua Gros (2010).

Thoreau caminhava de três a cinco horas por dia nos arredores de Concord. Para ele, não é preciso ir muito longe para caminhar. Não se trata de longas distâncias para contar o que se viu lá, “os encontros fabulosos, os acontecimentos forçosamente épicos, as paisagens invariavelmente sublimes, as comidas evidentemente extravagantes” (Gros, 2010, p. 92). Caminhar, para Thoreau, é outra coisa, diz respeito a se colocar de lado, à margem, “[...] à margem das estradas de alta velocidade, à margem dos produtores de lucro e miséria, dos exploradores [...], à margem das pessoas sérias que sempre têm algo melhor a fazer do que acolher a doçura pálida de um sol de inverno ou o frescor de uma brisa de primavera” (Gros, 2010, p. 92). Thoreau deu mais tempo à caminhada do que à escrita e à leitura, como forma de atalhar das armadilhas da cultura e das bibliotecas. Se não conseguimos desviar disso, “o que se escreve é preenchido com o que escreveram os outros, apesar de todos os outros terem escrito sobre os livros de ainda outros... Escrever deveria ser isto: o testemunho de uma experiência muda, viva. Não o comentário sobre outro livro, não a explicação de outro texto. O livro como testemunho” (Gros, 2010, p. 93), como capaz de caminhar, sendo esta prática a experiência do real. “Na caminhada, se trata antes de participação: sinto em mim o vegetal, o mineral, o animal” (Gros, 2010, p. 95).

No século XVIII, Rousseau, por exemplo, caminhava, era um excelente caminhante, escreve Gros (2010), mas durante vinte anos seria um “senhor” e “só se deslocaria em caleche, numa busca febril por glória e reconhecimento” (Gros, 2010, p. 57). Depois, embrenhou-se nos caminhos da floresta, as de Saint-Germain ou Boulogne. Dizia que o campo era seu gabinete, que a mesa, o papel e os livros lhe causavam tédio. “E lá, caminhando o dia inteiro, Rousseau concebe o insano projeto de reconhecer – nele, *homo viator*, homem que caminha – o homem natural, não desfigurado pela cultura, pela educação, pelas artes: o homem de antes, antes dos livros e dos salões, antes das sociedades e do trabalho” (Gros, 2010, p. 73).

Nessa toada de citar alguns caminhanes dos tempos, lembremos das bruxas, as caminhanes do interior da floresta. Essas mulheres que caminhavam tinham uma ciência das práticas da terra e de cura, uma ciência do mundo vegetal e animal, o mundo vivo. A magia, justamente, tinha como princípio a ideia de que o mundo está vivo, que ele é “imprevisível e que existe uma força em todas as coisas: água, árvores, substâncias, palavras [...]” (Federici, 2017, p. 312). Só que foi esse princípio, o universo mágico, que a organização capitalista tinha que rejeitar, para controlar a natureza e tê-la como recurso. Foi no século XVI que o ataque à magia e às mulheres se intensificou. Ao recorrerem ao poder da magia, fragilizavam o poder das autoridades e do Estado: “O mundo deveria ser ‘desencantado’ para poder ser dominado” (Federici, 2017, p. 313).

As bruxas eram magas experientes, mulheres sábias, parteiras, que eram chamadas para tratar de seus vizinhos, de animais adoecidos e dar poções para o amor ou adivinhar o futuro, iniciavam e dirigiram ações na revolta das Guerras dos Camponeses contra a privatização da terra e os cercamentos. A caça às bruxas deteriorou as relações coletivas e acabou “com um universo de práticas, crenças e sujeitos sociais cuja existência era incompatível com a disciplina no trabalho capitalista, redefinindo assim os principais elementos da reprodução social” (Federici, 2017, p. 294). A campanha de terror contra as mulheres foi um dos acontecimentos que contribuiu para que a sociedade capitalista e a formação do proletariado moderno se desenvolvessem. Deveria ser significativo pensar:

[...] o fato de a caça às bruxas ter sido contemporânea ao processo de colonização e extermínio das populações de Novo mundo, aos cercamentos ingleses, ao começo do tráfico de escravos, à promulgação das Leis Sangrentas contra vagabundos e mendigos, e de ter chegado a seu ponto culminante no interregno entre o fim do feudalismo e a “guinada” capitalista, quando os camponeses na Europa alcançaram o ponto máximo do seu poder, ao mesmo tempo que sofreram a maior derrota da sua história (Federici, 2017, p. 292-293).

Pergunto-me, hoje, que força tem o caminhar no campo, no meio da mata fechada ou no que restou delas no Cerrado mineiro? Que força tem caminhar numa paisagem rodeada e tomada pela monocultura, em que vemos menos árvores, mais máquinas do que gente, em que o agrotóxico é o modo predominante de “cuidar” das plantas?

Existe um livro que venho escrevendo, ao mesmo tempo em que escrevo essa tese, e nele há um conto chamado “Conto picado”, cuja figura principal é um semeador. Esse semeador caminha de atalho em atalho e semeia sementes em terras arrasadas. Ele não reza coisa com coisa, caminha à procura do altar de Santa Efigênia, a santa que leva a casa na mão e a casa a leva. Ele é, o semeador, uma figura quase extinta de nosso tempo, porque, em seu lugar, praticamente quem semeia hoje, em terra extensas, são as máquinas. O semeador é aquele que vive um outro mundo, oposto ao mundo, digamos, do senhor de terras; um tem posses, o outro não tem, mas um e outro se atravessam, porque o semeador, em sua caminhada, semeia em terras devastadas pela monocultura, pelas mineradoras, as mesmas terras que muitos senhores de terra costumam tratar muito mal. Além de semear, o semeador corta cercas de fazendas e diz “o boi é livre”, “a terra é de ninguém”. Seu ato rebelde, político e de resistência, é nunca pensar que é dono das sementes, nem de nada. Caminhar e semear são atos fora de qualquer impostura.

Trago esse exemplo do semeador não à toa, mas porque em suas práticas, a de semear e caminhar, ele parece nos ensinar algo muito precioso: quando se caminha, vamos nos dando conta de que não se é dono de nada, nem de si, nem de ninguém, de nenhum outro ser. Aí reside uma das forças do caminhar. O poder que achamos ter uns sobre os outros, sobre nós mesmos, sobre a natureza, perde a força. E, no entanto, nós sabemos, não nos livramos disso, da impostura de uns sobre alguns outros, o direito que alguns sentiram de ser donos de outros. Caminhando, o semeador não produziu nenhum lucro, não se produz “nada que possa ser vendido, nenhum serviço social foi prestado que possa me render alguma coisa” (Gros, 2010, p. 88). É nesse sentido, e por isso, que muitas formas de vida, a dos caminhantes de antes e de hoje, inclusive dos animais e das plantas, foram e são ameaçadas.

A colonização e a industrialização, por exemplo, criaram caminhantes que não o eram e que tiveram que passar a ser, e os que já caminhavam, ao longo do tempo, foram forçados a não caminhar, ao sedentarismo. Foram forçados pelas guerras, pela criação de fronteiras, essa geografia com limites, por questões políticas governamentais, econômicas e ambientais. O caminhar, se observarmos, “é um tema que sempre se extravia, ele leva a outros assuntos, nunca permanece em um assunto só” (Solnit, 2016, p. 27). Não é por acaso que a história do caminhar “invade o campo de todas as outras pessoas – a anatomia, antropologia, arquitetura, jardinagem, geografia, história política

e cultural, literatura, sexualidade, os estudos religiosos – e não se detém em nenhum deles em seu longo itinerário” (Solnit, 2016, p. 20). Em cada campo do conhecimento ela está presente, a caminhada, mas não se profissionaliza em nenhum, apenas passa de um a outro sem se fixar, pois o caminhar é uma prática amadora.

Caminhando, talvez alguns cheguem nessa etapa comentada por Gros, na partida para a floresta, a última etapa para a liberdade renunciante, depois de reencontrar a alegria simples e o animal arcaico, de que trata a filosofia hindu:

[...] por meio do recolhimento e da meditação, terá de aprender a se familiarizar com o que, desde sempre, permaneceu inalterado em nós esperando para ser despertado: esse Eu eterno, que transcende as máscaras, as funções, as identidades e as histórias. E o peregrino, por fim, sucede ao eremita, no que deve ser a interminável e gloriosa noite de verão de nossa existência: uma vida doravante dedicada a intinerância (é a etapa do mendigo errante) em que o infinito caminhar, aqui e lá, ilustra a coincidência do Eu anônimo e do coração onipresente do Mundo. O sábio agora renunciou a tudo. Essa é a mais alta liberdade: a do desapego total. Já não estou implicado nem em mim mesmo nem no mundo. Indiferente ao passado e ao futuro, não sou nada mais que o eterno presente de coincidência. [...] No momento em que renunciamos a tudo é que tudo nos é oferecido, no momento em que não aspiramos a nada é que tudo nos é dado, em profusão. Tudo, ou seja, a intensidade mesma da presença (Gros, 2010, p. 18).

Quem caminha por aí talvez possa sentir a revelação de algo muito antigo, mas que ainda existe em nós, alguns resquícios daqueles que caminharam antes, muito antes de nós, por motivos diversos. Talvez, quem caminhe seja um pouco eremita, peregrino, bruxa, poeta, místico, nômade, sementeiro, sherpa, indígena, cigano, mendigo, flâneur. Caminhar picadamente, só agora posso entender isso, é um ato revolucionário, rebelde. Hoje, perde-se no meio da mata, na floresta, é perde-se nas linhas retas da monocultura; riscar o seu traçado, a sua geografia extensa, ordenada em impostura, isso, muitas vezes, não parece ter força nenhuma. No entanto, estamos aqui e é caminhando que se vê o que nós fizemos e ainda continuamos a repetir dela, da impostura, na paisagem, a paisagem da escrita da terra. Assim,

[...] “que são os perigos da floresta e da pradaria em comparação com os abalos e conflitos diários da civilização”, escreveu Baudelaire num trecho citado por Benjamin. “Quer agarre a vítima num bulevar ou apunhale a presa na mata desconhecida, o homem tanto lá quanto cá não continua a ser a mais perfeita das feras predadoras?” (Solnit, 2016, p. 337).

“É preciso caminhar por muito tempo para reaprender a se amar” (Gros, 2010, p. 76) e a amar outras criaturas humanas e outros seres no caminho.

II A ESCRITA É CAPAZ DE REUNIR INCOMPLETAMENTE O TEÓRICO E O LITERÁRIO NO TESTEMUNHO

TERCEIRA CAMINHADA

RESUMO

_____ Como poderíamos estar libertos do caminho principal que sempre leva às separações e dominações de toda ordem? _____ “Temos momentos, quando estamos a sós com o nosso trabalho, em que nos dedicamos a essa arte de formular hipóteses, sem muralhas” (Llansol, 1994, p. 18).

As ciências sabem que mexem com um ser vivo chamado escrita?

Um escritor que olha sua pena traçar letras teria o direito de erguê-lo para lhe dizer: Pare! O que você sabe sobre si mesma? Em vista de que está avançando? Então, admitamos que a literatura comece no momento em que a literatura se torna uma questão.

Maurice Blanchot

Hoje, na ciência da literatura, é claro que se aceita investigar textos que são impossíveis de serem contados do início ao fim, que seguem, se podemos dizer agora, por caminhos de picada. Isso indica que estamos a mexer com um texto que não pode ser apreendido, nem possuído, nem escrito de todo, nem lido de todo. Esse tipo de escrita não pertence a ninguém; a escrita diz que não é dos escritores, o que fica claro a partir da metade do século XX, pelas próprias teorias da literatura, principalmente. Neste momento, nós sabemos que a importância da pergunta que diz respeito a quem escreve segue morrendo junto com a mão de quem escreve, o autor. Dessa maneira, também, não sendo eu quem escreve, não se pode atribuir ao pesquisador, quando ele escreve, a posse da escrita.

A noção de autoridade do autor consiste no “momento crucial da individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas, e também na história da filosofia e das ciências” (Foucault, 1969, p. 267). Durante a história do pensamento humano, na Idade Média, o conhecimento esteve ligado à Igreja Católica, às palavras das escrituras e à teologia; nesse momento, o conhecer não é investigar. Na

passagem do período medieval à época moderna, temos a invenção da ciência, onde a aquisição do conhecimento pela revelação é deslocada e passa a estar em posse dos homens, os quais agora, na investigação, têm que provar a descoberta de seus objetos específicos. Como diz Heidegger:

Qualquer ciência, enquanto investigação, está fundada sobre o projecto de uma área circunscrita de objectos e, por isso, é necessariamente uma ciência singular. Mas qualquer ciência singular, no desenrolar-se do projecto, tem de se particularizar, através do seu procedimento, em determinados âmbitos da indagação [...]. A especialização não é a consequência, mas o fundamento do progresso de toda a investigação (Heidegger, 2014, p. 105-106).

A própria configuração da literatura e sua invenção foram acompanhadas pelo estabelecimento da importância do lugar do autor diante de sua criação literária, o qual é visto como gênio e considerado figura central para a análise das obras nesse período:

Os textos, os livros, os discursos começaram a ter realmente autores (diferentes dos personagens míticos, diferentes das grandes figuras sacralizadas e sacralizantes) na medida em que o autor podia ser punido, ou seja, na medida em que os discursos podiam ser transgressores (Foucault, 1969, p. 14).

A crítica literária, no século XIX, foi construída sistematicamente a partir do método biográfico. Nesse período, “a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está tiranicamente centralizada no autor, sua pessoa, sua história, seus gostos, suas paixões” (Barthes, 2012, p. 58). Esse modo de analisar as obras a partir da vida dos autores, ainda pelo seu lado de fora e não a partir do texto, explicaria o livro; a escrita está presa ao autor. Porém, na moderna teoria da literatura, principalmente no início do século XX, a maior parte das correntes críticas problematizou a relevância do autor, abalando o seu império. A recusa dos elementos extratextuais da obra, finalmente, coloca a própria obra como objeto de estudo e não o autor. Não se trata mais da sua vida e seus gostos, mas da obra como um fato material, autônoma, vista pelo lado de dentro, separada de quem a escreveu.

Deslocar-se do eu e a escrita para a escrita e eu. Se parássemos por aqui, na Escrita e eu, continuaríamos separados da escrita, enquanto ela caminha sem que alguma mão venha, repetidas vezes, todos os dias, escrever. É certo que alguém mexe com a escrita, “não podemos escrever sem a força do corpo” (Duras, 2021, p. 34), mas é

ao habitar nenhuma pessoa que a escrita realiza por si mesma, em nossa companhia picada, uma travessia. A escrita não caminha sozinha ao habitar um eu que não seja mais eu. Quer dizer, a sua travessia, a da escrita, começa ao não pertencer a ninguém, ao habitar e caminhar com um eu em companhia incompleta. Para Barthes,

[...] o Autor, quando se crê nele, é sempre concebido como o passado de seu livro: o livro e o autor colocam-se na mesma linha, distribuída como um antes e um depois: considera-se que o Autor nutre o livro, quer dizer que existe antes dele [...]. Está para a sua obra na mesma relação de antecedência que um pai para um filho. Pelo contrário, o escritor moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto; não é de forma alguma, dotado de um ser que precedesse ou excedesse a sua escritura [...] (Barthes, 2012, p. 61).

Quando Barthes escreve que o escritor moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto, creio poder dizer que estamos no terreno da escrita e eu. E o que isso quer dizer? Ainda se vê uma estrutura ao dizermos a escrita e eu, mas, ainda que mantendo essa lógica, a escrita é quem passa a ocupar o lugar de quem investiga, não sendo, portanto, a escrita o objeto, mas um ser vivo que faz de nós corpo de sua travessia.

Dentre os objetos que a ciência da literatura colocou em evidência, podemos primeiro citar o autor, que em relação à escrita era o centro de tudo (eu e a escrita). Depois, a própria escrita passou a ser entendida como objeto, com seu caráter autônomo (escrita e eu). Hoje, chegamos a dizer: não é o sujeito que se apropria da escrita como objeto, nem a escrita que escreve sozinha, mas a escrita é quem habita um eu e abre um incerto campo aberto em nós, uma espécie de picada de morte no corpo que escreve. Mas “não basta, evidentemente, repetir como afirmação vazia que o autor desapareceu” (Foucault, 1969, p. 271), será preciso abrir os caminhos para a escrita e eu, testemunhar essa não relação sem proprietário, encontro entre dois seres e duas faltas. Assim, tão fortemente como Llansol diz: “abro a mão e corpo, e digo sim aos que hoje vou encontrar” (Llansol, 1994, p. 24).

O testemunho a respeito da experiência de escrever, quando pensamos ser o oposto da teoria, utilizado apenas como objeto, impede-nos de ver que o próprio testemunho pode reunir incompletamente o teórico e o literário, além de outras dimensões discursivas. Ao tratarmos a escrita como um instrumento, pensamos existir um certo tipo de escrita para cada discurso, no teórico, no literário e no testemunho: esse é “o estado parcelar da nossa ciência” (Barthes, 2012, p. 4). O problema de

considerar a escrita como objeto é que podemos separar, justamente, o que penso ser importante reunir, o teórico, o literário e o testemunho. Cada um, é certo, possui as suas especificidades e particularidades, mas temos que ter em mente, ou melhor, na mente dos pés que quem escreve o teórico, o literário e o testemunho é a escrita, que “não é explicação, nem pura compreensão, pois o inexplicável está nela” (Blanchot, 2011, p. 347).

Quando trabalhamos com uma escrita picada, que mistura no testemunho uma dimensão literária e teórica - esse caráter difuso que se apresenta no testemunho -, existe um perigo de, com a nossa própria escrita, tentar, mesmo que seja ilusório de nossa parte, fechar os textos picados ao lê-los e analisá-los com a nossa própria escrita. Acreditar que se pode fechar um livro em si é manter a relação do sujeito e do objeto.

Esse movimento que desloca os testemunhos para que se reúnam com os textos já considerados teóricos é para dizer que não parece muito interessante separar escritores e pesquisadores, nem o testemunho sobre a experiência de escrever da teoria literária, pois é certo que, ao pesquisarmos, mesmo que a linguagem acadêmica esconda em sua escrita um teor testemunhal, estamos testemunhando, de alguma forma, algo que nos persegue e que nós perseguimos a respeito dos objetos que encontramos. Além disso, os escritores têm algo a dizer que não podemos desconsiderar: a escrita tratada como ser vivo. Se muitos de nós, tanto teóricos da literatura como escritores, têm interesse pela escrita, então, podemos contribuir entre nós a respeito de como é a experiência de escrever hoje e como foi a caminhada até aqui.

Se há um ser que nos reúne incompletamente, a todos nós, escritores e pesquisadores, é a escrita. Não quero dizer com isso que se trata de igualar a experiência literária e a experiência acadêmica, “o paradigma que aqui proponho não segue a partilha das funções; não visa a colocar de um lado os cientistas, os pesquisadores, e de outro os escritores” (Barthes, 2007, p. 20). Quando se trata de escrever para as ciências, o literário e o testemunho de alguma forma devem ficar distantes do teórico. Primeiro, porque ambos são objetos da teoria; segundo, porque o literário, estando ligado ao discurso ficcional, entendido em seu sentido mais fechado como distante da verdade e perto da invenção, pode contaminar a teoria. Além disso, o testemunho, no seu sentido mais fechado e corriqueiro, comporta-se apenas como um relato que a teoria pensa analisar totalmente.

Ao longo dessas caminhadas, se vocês puderam perceber, venho citando Duras, Lispector e Llansol, aqui e ali, não à toa. Em alguns momentos de suas obras, cada uma, à sua maneira, conta acerca da prática de escrever em seus processos de escrita. As potências literária e teórica de seus textos se apresentam na medida em que testemunham e afirmam um método próprio de escrita. Por isso, seus escritos, que misturam no testemunho o teórico e o literário, não funcionam como objetos desta tese, mas se juntam às referências teóricas. A esse respeito, não é porque podemos ver em seus textos uma dimensão teórica que suas escritas são comportadas e seguem os moldes de uma escrita científica. Se tinham pretensões teóricas, talvez isso não seja o mais importante responder, mas digamos que também estavam a construir uma ciência, menor, é claro, um pensamento e uma língua própria a respeito da experiência de escrever. Ao tratarem da própria escrita, elas sabem que nem mesmo o texto mais rigoroso em sua forma deixa de ser menos furado, pois já é, antes de tudo, furado.

Para Duras, “deveria haver uma escrita do não escrito. Algum dia isso virá. Uma escrita breve, sem gramática, uma escrita de palavras sozinhas. Palavras sem gramática em que se apoiar. Perdidas. Ali, escritas. E imediatamente abandonadas” (Duras, 2021, p. 82). Para Lispector, “não sei mais escrever, perdi o jeito” (Lispector, 1999, p. 112). Para Llansol, “agora o sol, o solo, a solo, encadeiam-me nas palavras. Esta madrugada aproximei-me da certeza de que o texto era um ser” (Llansol, 2011a, p. 45). Os escritos de Duras, Lispector e Llansol nos ensinam que existem outras formas de escrever, ao tratarem das questões que envolvem a escrita. Podemos dizer que há três lições literárias em seus textos: não tratar a escrita como objeto, mas como ser vivo; não separar o texto e a vida; e não dividir os discursos, aceitando a incompletude desse caminho chamado escrever. Por isso, eles podem contribuir com o modo como escrevemos a teoria literária e as ciências humanas hoje.

No ano 1984, Felman ministrou o curso “Testemunho e Literatura: literatura, psicanálise, história”, na Universidade de Yale, no qual aproximou os campos de estudos vistos no próprio título da disciplina, acrescentando mais um, o campo da educação. Sobre o testemunho de uma classe, escrito por Felman, quero destacar três pontos importantes. O primeiro diz respeito a considerar que foi no século XX que uma nova literatura, a do testemunho, surgiu e “se tornou uma modalidade crucial de nossa relação com os acontecimentos de nosso tempo - com o trauma da história contemporânea: a Segunda Guerra Mundial, o Holocausto, a bomba nuclear e outras

atrocidades da guerra” (Felman, 2000, p. 17-18). O segundo ponto que quero realçar é que o gesto de testemunhar, em seu sentido mais aberto¹⁰, não é entendido como um registro representacional e constataativo da verdade de uma vida; “o que o testemunho [...] não oferece é um discurso completo, um relato totalizador [...]” (Felman, 2000, p. 18). Os próprios sobreviventes de guerra que passaram por experiências desumanas, ao tentarem contar sobre o passado e os acontecimentos que viveram, não conseguem narrar memórias completas daquilo que foi vivido, pois escapam à sua compreensão. Assim, deparam-se com a fragmentação da linguagem, com a impossibilidade de representar o vivido com o verbal.

Sobre isso, lembremos de Primo Levi, no prefácio de seu livro *É isto um homem*, no qual ele conta haver um caráter fragmentário em sua escrita, pois seus capítulos “foram escritos não em sucessão lógica, mas por ordem de urgência” (Levi, 1988, p. 8) e só depois é que juntou as partes, num momento posterior. A impossibilidade de dizer não só atravessou a linguagem, mas estava presente nos campos de concentração. Levi conta que saber ou não a língua alemã era um divisor de águas. Para quem compreendia os homens de distintivos pretos da SS, “instaurava-se uma aparência de relação humana” (Levi, 2016, p. 79). Ao contrário, quem não os compreendia, e eram muitos, a ordem era repetida em voz alta, furiosa, aos berros. E, depois,

[...] vinham os golpes, e era evidente que se tratava de uma variante da mesma linguagem: o uso da palavra para comunicar o pensamento, este mecanismo necessário eficiente para que o homem seja homem, tinha caducado. Era um sinal: para eles, não éramos mais homens; conosco, como vacas ou mulas, não havia diferença substancial entre o berro e o murro (Levi, 2016, p. 79-80).

Nesse sentido, não falar a língua alemã queria dizer, por definição, ser bárbaro, ser separado do gênero humano, ser tratado como animais, porque, assim como pensamos a respeito dos animais, eles não podem responder em seu nome. “Saber o alemão era a vida: bastava olhar ao redor” (Levi, 2016, p. 83). O nazismo, no anseio de purificar tudo, inculcou na cabeça dos jovens nazistas que tudo que não tinha a ver com a civilização alemã, “todas as outras, presentes ou passadas, só eram aceitáveis na medida em que contivessem alguns elementos germânicos” (Levi, 2016, p. 80). Aqueles que não conheciam o alemão, principalmente os italianos, morreram rapidamente por

¹⁰ Ver a respeito do testemunho em: PELEGRINI, Natália Goulart. *Esbarrar no texto, esbarrar na vida: a escrita feminina como experiência e invenção para a formação docente*. 2016.

fome, frio, cansaço, doença e, também, pelo não entendimento das informações. Não entender, nesse caso de incomunicabilidade radical, era sentir que “a língua se lhes esvai em poucos dias, e, com ela, o pensamento” (Levi, 2016, p. 81).

Levi sentiu nele mesmo e nos outros sobreviventes um efeito de vazio e de carência de comunicação. Muito tempo depois, ele percebeu que, na verdade, o alemão que se falava no campo era uma língua própria, a língua do Terceiro Reich, marcada por impostura. Nos campos de concentração existia, portanto, um *Lagerjargon*. Para Levi, “é óbvia a observação de que, quando se violenta o homem, também se violenta a linguagem; e na Itália não esquecemos as tolas campanhas fascistas contra os dialetos, contra os ‘barbarismos’, contra os topônimos [...]” (Levi, 2016, p. 85). Nesse ponto, quero chamar a atenção para a importância do testemunho, justamente porque, quando se usa a língua para impor e estabelecer a uma outra a obrigação de dizer igual, rebaixando a singularidade própria para que ela desapareça, isso quer dizer que aí reina o poder.

Não é por acaso que regimes totalitários nacionalistas sempre usaram a língua a seu favor, com o objetivo de estabelecer uma língua maior diante de outras, dominadora, para reprimir outras, marcar a sua soberania e arrogância, quer dizer, não impedir de dizer, mas obrigar a dizer. “Infelizmente, a linguagem humana é sem exterior: é um lugar fechado. Só se pode sair dela pelo preço do impossível [...], erguida contra a generalidade, o gregarismo, a moralidade da linguagem” (Barthes, 2007, p. 15).

A língua fora do poder, que trapaceia a própria língua, que se esquia de impostura, Barthes chamou de literatura, e o que ela tem de ser é a revolução permanente de linguagem. Nesse sentido, podemos dizer que o testemunho como face da literatura, “que vem à tona na nossa época de catástrofes, faz com que toda a história da literatura — após duzentos anos de auto-referência — seja revista a partir do questionamento da sua relação e do seu compromisso com o ‘real’” (Seligmann-Silva, 2008, p. 1).

Um terceiro e último ponto a ser destacado é o caráter difuso que o testemunho apresenta, três dimensões encontradas nos textos literários e teóricos que Felman escolheu para as leituras da disciplina. Ela escreve:

No contexto do curso, tínhamos explorado anteriormente em sequência, um após outro, as dimensões históricas (Camus/Dostoiévski), clínicas (Camus/Dostoiévski/Freud) e poéticas (Mallarmé/Celan) do testemunho. No entanto, nenhuma dessas

dimensões, tomadas em si, capta verdadeiramente a complexidade daquilo que o testemunho é, uma vez que esta complexidade, como vimos, sempre implica, de uma forma ou de outra, a coexistência de todas as três dimensões e suas interações mútuas (Felman, 2000, p. 54).

Quando Felman escolhe *A Peste*, de Albert Camus, como ponto de partida para ler com os seus alunos em classe, aproximando as questões do testemunho e a morte em massa causada pela Segunda Guerra Mundial, ela já aponta para a complexidade do testemunho. Embora, por um lado, quanto ao romance, “chegamos a acreditar - por meio das indicações sublinhadas e explícitas do romance - que a essência do testemunho é histórica e que sua função é a de registrar eventos e relatar os fatos de um acontecimento histórico” (Felman, 2000, p. 22), por outro, entenderam que esse relato falhava. Essa dimensão histórica vista no testemunho do narrador-doutor-testemunha abre ao testemunho e à história a sua dimensão fragmentada. “Tanto na literatura como na psicanálise, e possivelmente também na história, a testemunha poderá ser como Freud bem sabia [...] aquele que (de fato) testemunha, mas também aquele que gera a verdade, por meio do processo discursivo do testemunho” (Felman, 2000, p. 27-28).

A psicanálise, por exemplo, em sua dimensão clínica e teórica, reconheceu o testemunho inconsciente como uma prática discursiva de extrema relevância para a construção da própria teoria psicanalítica. O testemunho testemunha, sobretudo, sua dimensão inconsciente, como sugere Freud (2014), ao construir a técnica psicanalítica a partir de testemunhos de seus pacientes sobre a existência do inconsciente. “As inovações de Freud como clínico originam-se, com efeito, na sua preocupação em não ignorar o testemunho do paciente” (Felman, 2000, p. 26).

A escrita de Freud deslocou a dimensão clínica de forma radical, “pelo seu estatuto inédito, tanto de narrativa quanto de evento teórico, de fato, como a narrativa do advento da teoria” (Felman, 2000, p. 26). Freud reconheceu como valor teórico o testemunho inconsciente e inventou um método próprio de escuta, “um tipo inédito de diálogo no qual o testemunho do médico não substitui ele mesmo o testemunho do paciente, mas *ressoa com ele*, pois, como Freud descobre, *são necessários dois para testemunhar o inconsciente*” (Felman, 2000, p. 27). Se a psicanálise segue colhendo testemunhos de seus pacientes até hoje e, além disso, dos próprios psicanalistas, que espécie de força existe no testemunho de uma escrita misturado com a escrita da teoria literária? Como foi que escrevemos até aqui a respeito dos livros que tornamos objetos

científicos e que amamos? Em que travessia cada um entrou com a escrita? E para onde vamos? De que maneira “o testemunho nos pode ensinar, não apenas nos campos do direito, da medicina, da história, que o usa rotineiramente em sua prática diária, mas nos campos mais vastos de interação entre o clínico e o histórico, entre o literário e o pedagógico?” (Felman, 2000, p. 14).

Quando nós testemunhamos, existe o que Felman (2000) chamou de alinhamento de testemunhas. É certo que ninguém testemunha por uma outra testemunha, “o fardo da testemunha - apesar de seu alinhamento a outras testemunhas - é radicalmente único, não intercambiável, é um fardo solitário” (Felman, 2000, p. 15). Mas é certo também dizer que testemunhar tem a ver com algo maior do que a sua própria vida, que se encontra para fora do eu e que se alinha incompletamente a outros testemunhos. “A designação para testemunhar é, paradoxalmente, uma designação para transgredir os limites daquela posição isolada, para falar intercedendo pelos outros e para outro” (Felman, 2000, p. 16). Um testemunho pode puxar um outro para testemunhar, mas isso quer dizer menos que esses testemunhos se alinhem uns com os outros para se complementarem, do início ao fim, e mais que a cada um se possa ouvir: o meio da caminhada de cada um. Assim, “será que educadores poderiam ser, por sua vez, edificados pela prática do testemunho, enquanto buscam enriquecê-lo e repensá-lo por meio de algumas impressionantes lições literárias?” (Felman, 2000, p. 14).

Muitas vezes, ao escrevermos para a ciência, pensamos que a vida, nosso local de viver, nosso cotidiano dos dias em companhia da escrita, tem que se manter separada de nossos escritos acadêmicos e que, ao tentarmos escrever, devemos buscar o mais objetivo e imparcial e o menos poético e testemunhal. A Academia, muitas vezes, segue por aí, atrás da clareza do texto. Mas é que nesta tese mora um sonho antigo que me persegue, e eu a ele, e que aqui tento escrever: juntar aos meus próprios testemunhos da travessia em que entrei com a escrita e a vida nesse local em que vivo, chamado Fazenda Nossa Senhora dos Remédios, os seres que encontrei no meio do caminho e a escrita acadêmica.

Um testemunho da travessia em que se entra com a escrita - não se pode esquecer que ele é um contar fragmentado, tentamos dar forma a algo impossível de escrever -, revela a própria travessia em que se entra com a escrita. Assim, parece que o testemunho de uma escrita não diz respeito a contar exatamente a história da escrita, nem o testemunho de uma vida privada, tampouco aquilo que eu senti pela importância

de ter visto, mas pode se referir às partes que caminharam com a escrita para fora do eu e que sentem a importância daquilo que viram ao caminhar, quer dizer, um modo literário, “um ponto de fusão entre texto e vida” (Felman, 2000, p. 14).

Na teoria literária, penso que seria importante não só trazer as questões do testemunho, tratando de problematizar a linguagem, como também testemunhar a respeito do nosso próprio trabalho com a escrita, já que a escrita abre caminhos descaminhados que um Eu tenta fechar. O testemunho marca, ou melhor, possibilita uma reflexão sobre a própria maneira de escrever as ciências, inclusive colocando em questão as barreiras entre o teórico, o literário e outras espécies de escritas. Por isso, a força de atalhar diante das divisões do Eu e a escrita e da escrita e eu é também pelo fato de tentar reunir o teórico e o literário no testemunho de uma escrita, de forma que nenhum atue como ponto central de autoridade e de verdade, mas que criem caminhos de picada.

Escrever picadamente, que força tem isso?

Se há um pouco de meu testemunho de vida em companhia da escrita neste trabalho, um pouco de teorias de outros e outras, um pouco do literário, isso só é possível fazendo caminhos de picada entre um e outro. Escrever assim, só agora posso entender, é um ato de resistência, um atalho para fora do poder da língua, uma picada em outra direção, atalhada da escrita tradicional acadêmica e de todas as formas que impõem um só jeito de dizer. Quanto ao testemunho de uma escrita, se ele é, muitas vezes, na Academia, pouco visto junto ao trabalho científico, isso é também uma forma de impostura, pois a escrita segue seu caminho sendo contra isso e atalhando disto: de ser obrigada, direta ou indiretamente, a escrever de uma só forma. Uns e outros, sabemos, tomam caminhos diferentes em companhia da escrita e é isso que devemos perceber. O que os caminhos de picada ensinam é isto: temos de caminhar sem nos fixar.

Picando aqui e ali, a escrita dos caminhos de picada pode encurtar distâncias entre o teórico, o literário e o testemunho, e entre os campos tão diversos que fazem parte das ciências.

QUARTA CAMINHADA

RESUMO

Muito anterior ao livro, a travessia da escrita começa assim:
no princípio era picado,
no princípio, era o fim da picada.

Considere a escrita

Como é vão sentar-se para escrever quando nunca se levantaram para viver.
Henry David Thoreau

Peço licença, mais uma vez, para entrar nesta casa sagrada, a casa da escrita. Que alegria nos reunirmos de novo nessa terra de ninguém, lugar onde o sol queima em companhia da lua e a estrela viva ninguém vê. Pressinto que estão sempre a me visitar, na travessia com a escrita, as plantas, os animais, os objetos de várias espécies e, não podemos esquecer, os seres invisíveis, os que caminham e cantam coisas desconhecidas em estados de graça aos pés do meu ouvido. Dos mortos aos vivos.

“O que eu quero contar é tão delicado quanto a própria vida. E eu quereria poder usar a delicadeza que também tenho em mim, ao lado da grossura de camponesa que é o que me salva” (Lispector, 1999, p. 114).

Mais uma vez, estamos aqui, começando o recomeço. Volta-se a escrever para abrir de novo um outro caminho, não para continuar a caminhada anterior. Não se volta ao mesmo numa caminhada com a escrita. Esse dia sempre será o primeiro e o último. A primeira vez de novo. Por esses caminhos efêmeros, de novo mal começamos e mal terminaremos.

Existem textos, não todos, que caminham no interior da superfície da folha, levam consigo arbustos dispersos e mata densa, percorrem longas migrações sem garantia e desertos de sal, abrem seus buracos de contenção e descem com as águas. Existem textos que abrem e cortam caminhos, picam a folha para continuar a caminhada. Cortar, fazer a poda, aponta para o fim e, ao mesmo tempo, para o crescimento de uma nova folha, um novo ramo que brota de novo. Quando o senhor Miguel poda as uvas nos meses de setembro, acredito que elas não vão voltar à vida. Olho e duvido da sua força de viver. Mas esse corte certo é o que mais adiante se multiplicará em crescimento, em caminhos frutíferos.

Existem textos que andam lá fora, abrem aqui a paisagem que estamos sempre tentados a fechar com a própria escrita. E não importa se caminham por caminhos incertos e nem mesmo se se vai de atalho em atalho. Nem por isso deixamos de escrever e ler, por ser uma atividade de risco n'água. Com Llansol:

o texto, lugar que viaja.

O texto é a mais curta distância entre dois pontos. Porque falamos, pensamos em novelo, e sentimos um emaranhado no estômago ou no coração. A palavra novela é a fuga a esta dor. Picada rápida, ou encontro breve. Não é porque as palavras estão deitadas por ordem no dicionário que imaginamos o texto liso, e sem relevo. Nós sentimos que as palavras têm normalmente a forma de esponja embebida ou, se se quiser, o relevo de pequenas rochas com faces pontiagudas e reentrâncias ali deixadas pela erosão. Se se tirasse uma fotografia aérea a um livro gigante, confundi-lo-íamos com a imagem circular de uma cidade que se defende. O acesso ao livro é imediato. Só depois, já nele, principia o extravio (Llansol, 2011a, p. 126).

Muito anterior ao livro, a travessia da escrita começa assim:

no princípio era picado,
no princípio, era o fim da picada.

Foi a poda de umas folhas que principiou a escrita,
a um só tempo nasceu o legente,
que a um só tempo, ao escrever, ouviu o escrito
e morreu na folha picada.

Em outras regiões, cortaram algumas cascas de árvores,
já em outras, marcaram a parte da rocha, também a parte do barro,
e, além disso, recorreram à parte do fogo para retirar a pele dos animais.
Foi assim que o atalho menor se fez.

Para caminhar atrás, a fim de entender as origens da escrita, “temos que imaginar que não houvesse livros no mundo” (Vico *apud* Ingold, 2015, p. 94). O começo de uma escrita, imaginem, não foi no livro.

Uma comunidade de formigas marca o caminho, assim como o rastro de uma cascavel, a trilha de um tatu, a água. Quando falamos de um livro da natureza e de sua interpretação, Tim Ingold escreve que:

Assume-se que estamos fazendo uma analogia entre o mundo das letras, no qual estamos inclinados a enterrar nossas cabeças, e o mundo físico, no qual temos os nossos pés. A direção da extensão analógica é de página para terra. Historicamente, porém, foi exatamente o contrário: do chão à página. O verbo “escrever” em

inglês, to write, vem do saxão antigo “writan”, que significa arranhar, rasgar ou marcar [...]. Assim, no início dos tempos medievais, em qualquer lugar em que se encontrassem coisas entalhadas, arranhadas, cortadas ou rasgadas – como pegadas de animais, madeira rachada e sulcos arados – havia escrita. Foi por extensão que a palavra passou a se referir ao ato humano de esculpir marcas na pedra e, mais tarde, à inscrição em outros tipos de superfícies, do pergaminho ao papel. Só então seu significado se estreitou e passou de inscrições de qualquer tipo para aquelas que assumiram as formas particulares de letras. A mão que outrora havia segurado o machado, a enxada e o arado agora segurava a caneta. Assim, as linhas que o lavrador, ou viajante, usava na terra tornaram-se as linhas de escrita, e a superfície da inscrição foi transposta do chão para a página (Ingold, 2019, p. 67).

Se há algo de floresta na escrita, no sentido analógico, de página para a terra, não é só porque podemos dizer que o livro veio da árvore, assim como o papel, a mesa, o lápis, a borracha, ou porque “a árvore e o livro, então, eram muito parecidos, e não apenas por causa de suas folhas sussurrantes. Antes de o papel entrar em uso geral, a madeira das árvores – especialmente da faia – era muito usada como tábuas de escrita” (Ingold, 2019, p. 68). Se há algo de floresta na escrita, isso parece ter a ver com os caminhos efêmeros e não trilhados que existem no interior das superfícies das florestas e da escrita.

A folha da página pensamos comportar as letras, lisa, confortável, clara, chapada, sem movimento, limitada; supomos a escrita caber perfeitamente nessa superfície, como um depósito e registro parado, que, depois de escrito e lido, encontra-se sempre fechado em si, sem vida de novo. Nesse sentido, Ingold vai dizer o que fez surgir o interesse pelas superfícies:

[...] entre outros motivos, é um certo desbloqueio tanto do corpo quanto da terra – uma inversão ontológica, ou uma virada pelo avesso – que desfez a suposição modernista de que a verdadeira essência das coisas e das pessoas deve ser encontrada dentro delas, profundamente escondida em um núcleo interno que só pode ser atingido quando se quebra a aparência externa atrás da qual ele se esconde. É essa suposição que muitas vezes nos leva a entender a superfície como aquilo que é “superficial”. É por isso que desconfiamos das superfícies e dos significados que elas transmitem: por que pensamos que temos que rompê-las ou descascá-las, para enfim chegarmos a um significado real (Ingold, 2019, p. 65).

Se podemos dizer que a suposição modernista tenta realizar uma operação de fazer um levantamento da terra, descascá-la, como diz Ingold, procurando com clareza descobrir o que há por detrás dos objetos em seu fundo interior, essa ideia consiste em

retirar uma parte muito importante que se encontra bem embaixo do nosso nariz, as superfícies. Caminhamos não em cima delas, mas em companhia delas. “A Terra não está escondida sob o solo; ao contrário, o chão é o surgimento da Terra, seu transbordamento em vida” (Ingold, 2019, p. 73). Pelo solo, vai dizer Heidegger, “a terra ‘se espalha’ em rocha e água, ‘surge’ em plantas e animais” (Heidegger *apud* Ingold, 2019, p. 73).

As superfícies não são espécies de coisas que não se movem. O chão, por exemplo, não é porque estamos sobre ele que temos a garantia e a segurança de que ele está preparado e parado para que nós possamos caminhar e plantar. E, da mesma maneira, o mar para navegar, os céus para voar. Nem mesmo a folha da página está à espera de que uma mão venha lhe impor letras e caminhos já feitos de antemão, porque, como sabemos, no princípio é sempre picado.

Muitos de nós já experimentamos escrever letras na areia da praia e rapidamente ver uma onda do mar avançar com força, apagando o escrito. Muitos de nós já relemos nossos próprios textos e, a cada leitura, é como se uma onda arrastasse as letras e elas se embaralhassem de novo. Depois, reescrevemos mais uma vez e elas se apagam de novo. A escrita quer nos mostrar que devemos escrever metendo os pés pelas mãos? Os pés pela cabeça? Vamos abrir de novo nossos textos e ler de novo sempre um texto diferente, nutrido de cortes, uma escrita aos pés da floresta, com linhas de florestas?

Quero me ater a uma aproximação entre o chão e a folha da página, elaborada por Ingold (2019), que diz respeito à escrita da terra. Quem sabe podemos de novo começar a pensar que, antes de comportar a escrita no livro, a terra sempre escreveu o seu próprio livro, as suas próprias linhas sem medida, seus caminhos intermináveis. Os cipós, por exemplo, que vivem no interior da floresta dessa região do Alto Paranaíba, especificamente nas matas de reserva das fazendas de café do Cerrado mineiro que rodeiam o distrito de Catiara, exibem um mau começo. Qual forma têm os cipós que caibam numa escrita ou que a escrita caiba neles? A imagem dos cipós entrelaçados na copa das árvores e misturados em qualquer direção na companhia de outros seres mostra um jeito de viver, uma forma sem forma simples. Não há como escrever onde começa o cipó e onde termina. O cipó não cabe na palavra cipó e o que se poderia escrever aqui é a impossibilidade de relatar essa floresta e esses cipós sem fim.

Só se pode ler picado e escrever os textos que citamos de forma picada. Só se pode assim, por caminhos de picada, caminhos efêmeros. Nunca lhe aconteceu, numa

caminhada com a escrita, no decorrer da leitura, de atalhar, interromper, tropeçar, deixar de olhar para baixo e levantar a cabeça num instante, começar de novo o caminho? Ou mesmo um cipó te dar uma rasteira a tal ponto de mudar a direção dos pés e da cabeça?

Sabemos que não se volta ao mesmo com o trabalho de ler. “O livro pode parecer um artefato acabado, com todas as suas letras e palavras sintaticamente reunidas em frases bem formadas. Contudo, no processo de escrita e na experiência da leitura, não é nada disso” (Ingold, 2019, p. 80). Uma página já lida que ficou para trás estaria fadada ao passado, costumamos pensar. Uma outra que viria em seguida, já lida, empurra a anterior ainda mais para o fundo, e essa também ficou para trás, como espécies de camadas estratificadas.

A página já lida nunca se fechou em si e nem por uma outra. Está aberta novamente para o seu novo começo, de novo. “Em um livro aberto, passa-se de uma página a outra, não as atravessando, mas virando-as. Mudar uma página é o que faz o caminhante quando vira uma esquina ou chega ao lugar mais alto de uma região, pois ali uma nova paisagem se abre à sua frente” (Ingold, 2019, p. 74). Para tratar da relação entre o chão e a página, bem como sobre a prática da leitura, Ingold volta às tradições monásticas da Europa Medieval, as quais entendiam que o propósito da leitura e da escrita era antes de tudo o compromisso dos textos com a memória viva:

Ao ler seus textos litúrgicos, os monges da época reencenavam a performance da sua composição, traçando as linhas inscritas com os dedos enquanto murmuravam os sons correspondentes, dos quais as palavras voltariam a emergir como se a própria página estivesse falando com eles. Repetidamente, os monges comparavam a prática meditativa da leitura a um exercício de caminhar por um terreno. Eles se imaginavam como caçadores em uma trilha, aproximando-se – ou “apropriando-se” – das criaturas que encontravam ou dos eventos que testemunhavam ao longo dos caminhos que percorriam (Ingold, 2019, p. 67).

É verdade que o leitor medieval e o leitor moderno diferem. Por exemplo, Descartes, quando se comunica com o leitor em *Meditações*¹¹, parece indicar que a

¹¹ No tempo de Descartes, a palavra meditação se referia às meditações religiosas. Elas consistem nessa prática de penetrar lentamente em uma verdade. Porém, Descartes, ao recorrer às meditações, decide escrever não para que as coisas sejam reveladas, mas provadas. Não se trata daquilo que compete à fê, mas às verdades conhecidas. Em *Meditações*, na parte intitulada de “Segundas respostas”, a respeito da forma como escreveu, Descartes declara: “[...] preferi escrever meditações e não disputas ou questões, como fazem os filósofos, ou teoremas ou problemas, como os geômetras, a fim de testemunhar com isso que as escrevi tão somente para os que quiserem dar-se ao trabalho de meditar seriamente comigo e considerar as coisas com atenção” (Descartes, 2010, p. 237).

gente siga o caminho dos seus passos, do Eu, não os passos das vozes da página, nem os passos de Deus. Ao contrário, “nos tempos medievais, a página conduzia seus leitores. Seu texto, surgindo à superfície, revelava as palavras de Deus, assim como as texturas do solo – suas rochas, vegetação e árvores – revelariam as Suas obras” (Ingold, 2019, p. 73).

Hoje, escrevo numa máquina, o computador. Algumas vezes alterno entre o teclar e o escrever com o lápis na folha de papel, por quê? Não parece muito interessante apenas teclar. Existe, nós sabemos, se percebermos um pouco, uma enorme diferença entre o movimento de escrever com o lápis e o de escrever no computador. Vocês, em algum momento, não sentem que estão a perder um pouco com isso, como se as mãos fossem já programadas a fazer o caminho das letras que já foram escritas, ao escreverem no computador? Quando voltamos ao lápis e à folha, damo-nos conta de que é necessário muito pouco para escrever e também caminhar? A respeito dessas questões, vejamos as palavras de Lucia Castello Branco, em entrevista a Ayanne Sobral, quando conta sobre ter conhecido Manuel de Barros e o escritório em que escrevia:

Na hora em que entrei naquele escritório e vi, fiquei emocionada: ele abriu as gavetas da escrivaninha com aquelas cartas, mais de seiscentos caderninhos, que ele grampeava, onde ele escrevia seus rascunhos. E, em cima da mesa, um lápis desse tamaninho, uma borrachinha. E ele andava com aquilo todo dia dentro do bolso [...]. E aquela humildade, aquele toquinho de lápis e aquela borrachinha... Ele não escrevia à máquina de escrever nem ao computador. Ele passava a limpo à máquina, depois de escrever à mão. Eu fico pensando que isso é de uma pobreza, não é? [...] A literatura não tem nada: é um papel, um lápis e um sujeito. É de uma nudez! (Branco, 2022, p. 70-71).

Nesse sentido, nas palavras de Ingold:

A imprensa, portanto, pôs fim à escrita, entendida como o ato de escrever uma página. Quando se escrevia à mão sobre o pergaminho, a caneta deixava a sua marca no material como um traço persistente de um gesto manual, da mesma forma que um caminho era marcado no chão como consequência da passagem dos pés. A letra da escrita, como um caminho trilhado, emergiria continuamente como um diferencial na textura da superfície, ao mesmo tempo em que faz parte dessa textura. Não é como se a linha tivesse se elevado a um plano próprio, fazendo com que a página ou o solo voltassem a ficar homogêneos (Ingold, 2019, p. 65).

Passo o dedo na folha.

Volto a passar o olho, como quem não quer nada,
leio sempre pela primeira e última vez. Tudo picado.
Esqueço de tudo que li, não tenho memória boa, volto a caminhar.

Talvez o domínio da mente pudesse ser comparado a um denso pedaço de floresta. Ao escrever e ler, então, não nos moveríamos através de uma superfície dura e pré-formada, como as botas no asfalto ou os veículos nas estradas. Iríamos preferir encontrar ou trilhar o nosso caminho através do solo e, ao fazê-lo, estaríamos contribuindo para a sua textura sempre emergente (Ingold, 2019, p. 81).

À nossa volta, na superfície da terra, não é só o ser humano que escreve, que inventou as letras e possui o conhecimento delas. À nossa volta, outros seres escrevem. Como testemunha Duras, “tudo escrevia quando eu escrevia na casa. A escrita estava por todo lado [...]. Isso torna a escrita selvagem. Vai-se ao encontro de uma selvageria anterior à vida. E sempre a reconhecemos, é aquela das florestas, tão antiga quanto o tempo” (Duras, 2021, p. 22). Na escrita desta tese, em que a gente caminha de atalho atrás de atalho, picada rápida, trilha nem totalmente clara, nem totalmente escura, assim como as sombras que as árvores fazem no interior de uma floresta, escrever é um risco n'água e no caminhar é preciso olhar para o chão e o céu sem os separar. “A escrita jamais teve referência alguma, ou então ela é... Ela é ainda como no primeiro dia. Selvagem. Diferente” (Duras, 2021, p. 41). As origens da escrita, a folha da página, nós vamos encontrar fazendo caminhos de picada, onde o começo mora no fim. “Cada vez que tentamos datá-lo, o encontro repentino com algum acontecimento nos provoca, desmente de modo cruel nossa afirmação, mostra-nos a inanidade desse pretensão começo” (Cauquelin, 2007, p. 35). Assim, não há mais nada a fazer a não ser caminhar e escrever, fazer caminhos de picada, partir em direção às matas de reserva, à floresta. Ela pode nos ensinar que “estamos, pois, todos no mesmo ponto obscuro, ricos de experiência mas sem nada sabermos de definitivo (Llansol, 1994, p. 95).

III A TRAVESSIA DA ESCRITA: MARGUERITE, CLARICE, MARIA

QUINTA CAMINHADA

RESUMO

“A escrita é o desconhecido. Antes de escrever, nada sabemos acerca do que vamos escrever” (Duras, 2021, p. 63).

“Eu não sou uma profissional. Só escrevo quando eu quero. Eu sou uma amadora e faço questão de continuar sendo amadora. Profissional é aquele que tem uma obrigação consigo mesmo de escrever, ou então com o outro, em relação ao outro. Agora, eu faço questão de não ser profissional, pra manter minha liberdade” (Lispector, 2006).

“Demorei a aceitar os bichos como outra forma de vida, como ela, como eu como a paisagem [...]. Por vezes, tenho a impressão de que o humano transmigrou para o texto que, no momento que passa, nos prepara outra forma – surpreendente – de humanidade” (Llansol, 2001, p. 114).

“À nossa volta, tudo escreve”

A principal questão dessa tese, que é o fio dessa escrita, faço a Duras: em que travessia ela entrou ao escrever? E a segunda: como foi esse caminho?

Talvez pudéssemos aproximar essas duas questões de um fragmento que se encontra em *O Amante* e diz respeito ao desaparecimento da própria vida e dos restos que sobram de toda uma vida, do eu narrador: “a história da minha vida não existe. Ela não existe. Jamais tem um centro. Nem caminho, nem trilha. Há vastos espaços onde se diria haver alguém, mas não é verdade, não havia ninguém” (Duras, 2003a, p. 10).

Na companhia da escrita de Marguerite Duras, começamos assim: a vida não é separada da escrita e, se o fosse, não teríamos mais o que escrever. Concordeiros, se a vida fosse separada da escrita, que a escrita representa a vida, mas isso não é verdade, pois, dessa forma, não estaria a vida de um lado e a escrita de outro. Assim, também, não estaria de um lado a realidade e a ficção de outro. Diante disso seria melhor dizer: a vida escrita.

Penso que Duras não iria gostar que eu escrevesse um texto que diz respeito à sua própria vida e experiência de escrever seguindo um caminho linear, como se a vida e a escrita fossem assim, uma travessia em linha reta. É verdade que, daqui a pouco vamos ler - Marguerite Donnadieu nasceu em Saigon, em 1914, numa província

industrial chamada Gia Dinh. Na Cochinchina, seus pais, Emile Donnadieu e Marie Donnadieu-Legrand, foram tentar a vida como professores e, mais adiante, ganharam uma concessão de terras na Indochina, perto do mar. Marguerite tinha dois irmãos, Pierre, o mais velho, o irmão tirano, e Paul, o mais novo, que morreu durante a guerra do Japão -, poderíamos começar assim, com as próprias palavras de Duras: “preciso dizer que eu era filha de funcionários públicos e que passei toda a minha infância mudando entre vários lugares. Quando meus pais mudavam de posto de trabalho, eu mudava de casa” (Duras, 2012).

Quando os três, ela e os irmãos, eram pequeninhos e sua mãe os levava como frutos de uma mesma penca, estavam aí todos “misturados uns aos outros ainda com a mesma carne e o mesmo sono” (Duras, 2009, p. 315). Sua mãe, viúva, não gostava do ar exótico de Marguerite e de Paul, o mais novo, ambos nascidos na Cochinchina. Essas duas crianças se misturavam tão bem ao espaço tropical da floresta do Vietnã que sua mãe sempre repetia que eram franceses, para tentar lhes imprimir as características essenciais do colonizador: “ela não suportava o nosso ar exótico. Ela não parava de nos dizer que éramos franceses, ela nos obrigava a comer pão, mel, enquanto preferíamos arroz, peixe, mangas roubadas durante seus cochilos” (Duras, 2013, p. 28).

Duras e seus irmãos participaram da luta de sua família em conter e proteger suas terras contra o Pacífico, terras completamente salgadas compradas de funcionários corruptos. Foi no alto Camboja que sua família obteve do governador-geral, por concessão, 850 hectares de terra que se situavam entre a Serra do Elefante e o mar, que ficava a dois quilômetros de distância. Quanto a essas terras que cercavam a casa, em “Cadernos da Guerra e outros textos” ela testemunha:

[...] eram terras salgadas e inundadas pelo mar durante parte do ano. Toda a colheita “queimou” no pé numa noite de maré, com exceção de alguns hectares que cercavam a casa e se encontravam bastante afastados do mar. Logo que ela voltou a descer e o rio que bordejava a propriedade ficou novamente praticável, fomos ver nossos duzentos hectares de arroz queimados pelo sal - fizemos, assim, oito horas de barca, ida e volta, para constatar nossa ruína total (Duras, 2009, p. 37).

Depois de uma outra tentativa, com a construção de barragens para impedir o avanço do mar, “toda a colheita foi perdida pela segunda vez” (Duras, 2009, p. 39). Nem por isso a mãe de Duras deixou de semear o arroz em alguns hectares, “a título de

experiência. Achava que o mar não podia tardar a retirar-se de seus arrozais e que ela seria recompensada por seus esforços” (Duras, 2009, p. 39). No entanto, o mar nunca deixou de entrar, derrubar as barragens e atingir as extensões de plantações de arroz a cada ano.

Em *Barragem contra o pacífico* (1964), podemos perceber uma aproximação da vida e da escrita, a vida escrita de Duras. Nesse livro, uma mãe, antes professora, no norte da França, junto com seu marido, professor de matemática, seguem em direção a Indochina para obter uma concessão de terras na colônia francesa. Depois de dois anos, nascem os filhos, Joseph e Suzanne. Mais adiante, o pai morre e a mãe enfrenta a fúria do mar que avança sobre suas terras. Sobre esse livro, Brandão escreve que o mar aparece como

[...] um medo terrível, nunca totalmente vencido, uma potência do mal, diria o narrador de *Barragem contra o Pacífico*, uma força destrutiva que enlouquecia a mãe, real/ficcional. Nos escritos de Duras há sempre ou quase sempre uma mistura de ficção e realidade, o que ela mesma confirma, várias vezes, em vários textos e entrevistas. [...] A escrita de Duras nesse romance, seu terceiro, excede, transborda passionavelmente, na exibição de uma revolta que nada detém. A mãe, em sua loucura – significante que se repete no livro – com a força de suas palavras, investe contra o sistema colonial francês na Indochina, para onde fora com sua família. E aí tudo que constrói se desfaz, pela loucura do mar, pela voracidade dos caranguejos que corroem as pilastras das barragens, e tudo recomeça, e o fracasso se repete, sem se deter diante da fragilidade dos alicerces que desmoronam. Tudo é excessivo em *Barragem contra o Pacífico*, desde a dramaticidade, efeito de um sistema político surdo às dificuldades dos membros da família, até o incesto anunciado entre irmãos (Brandão, 2015, p. 1).

Na relação de Duras com o mar, ele é um monstro, afirma ela em entrevista para Jean-Pierre Ceton, “the thing, la chose, oui...” (Duras, 2012, p. 56), “é algo que convoca a lembrança dos abismos, o medo que invade as crianças pequenas, o medo de tudo: dos lobos, das cavernas” (Duras, 2012, p. 57). Duras sempre esteve à beira do mar em seus livros e ela pensava nisso o tempo todo. Nas palavras dela:

[...] eu tive um negócio com o mar quando era muito nova, quando minha mãe comprou a barragem, a terra de “A barragem contra o pacífico”, e o mar invadia tudo, e nós fomos arruinados. O mar me faz muito medo, é a coisa do mundo que me faz mais medo... Meus pesadelos, meus sonhos de horror são sempre relacionados à maré, à invasão da água (Duras, 2012).

Brandão, ao aproximar em Duras o mar e a mãe, escuta uma homofonia: *la mer, la mère, l'amer* (o mar, a mãe, o amargor). Se podemos falar em biografema, “o mar é o biografema de Duras” (Brandão, 2015, p. 2).

Encontramos a palavra biografema em Barthes. Em *Câmera clara* (1984), estudo de Barthes sobre a fotografia, e também uma escrita que perpassa o luto e a recordação de sua mãe, falecida em 1977, o autor, ao se deter na análise da foto, parte de duas noções diferentes uma da outra, são elas: o *studium* e o *punctum*. Esses dois aspectos formam a dualidade da fotografia. O primeiro seria aquilo que diz respeito ao contexto cultural da foto e às características técnicas. Para Barthes, o *studium* é “um campo muito vasto do desejo indolente, do interesse diversificado, do gosto inconsequente: *gosto / não gosto*” (Barthes, 1984, p. 47). O segundo, o *punctum*, é subjetivo, seria aquilo que atinge o leitor, “picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte e também lance de dados” (Barthes, 1984, p. 46). O biografema, nesse sentido, estaria mais para o caminho do *punctum*, o qual contraria o *studium*, que agrada ou desagrada sem pungir. Diante disso, escreve Barthes: “gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto como em certas fotografias; chamei esses traços de ‘biografemas’, a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia” (Barthes, 1984, p. 51).

O biografema, como diz Branco, em entrevista à João Rocha (2015), é a letra de uma vida, os pormenores de uma vida, as inflexões, o retrato breve da escrita de uma vida aberta. É importante pontuar que o biografema não diz respeito apenas à vida e à escrita do autor, mas àquilo que atinge o leitor e é colhido no texto que ele ama, o detalhe, o fragmento da vida escrita de um autor que nós amamos ler. Trata-se de um gesto amoroso entre o autor, o texto e o leitor.

Nos escritos de Duras, poderíamos colher, cada um de nós, um a um, assim como Brandão colheu o mar em sua leitura, outros biografemas, aqueles que amamos, que nos deixam uma marca, uma picada, quando lemos. Para mim, em Duras, é o mar, mas é também o rio, a floresta, a guerra, as crianças, a casa, a própria escrita, o amor etc.

Além do mar, na escrita de Duras, existem outras águas, como as do rio Mekong. O rio carrega tudo, tudo é suspenso na superfície pela força do rio que parece unir-se ao horizonte: “[...] florestas, restos de incêndios, aves mortas, cães mortos, tigres, búfalos, afogados, homens afogados, [...] tudo é levado para o Pacífico, sem

tempo para deslizar, levado de roldão pela tempestade profunda e vertiginosa das correntes internas [...]” (Duras, 2003b, p. 21).

O rio Mekong, com o qual Duras conviveu em sua infância e adolescência, lemos em *O Amante*:

Olho o rio. Minha mãe diz às vezes que jamais, em toda a minha vida, verei rios tão belos como aqueles, tão grandes, tão selvagens, o Mekong e seus afluentes que descem até o oceano, esses territórios líquidos que desaparecem nas cavernas dos oceanos. Na planície que se estende a perder de vista, esses rios correm, derrama-se como se a terra estivesse inclinada (Duras, 2003a, p. 12-13).

No Camboja, Duras e seus irmãos viveram perto da floresta, dos animais, da água, do calor. Podemos dizer que Duras fora uma criança caminhante. Esses elementos, da própria natureza, são suas raízes natais, ainda que ela sinta não ter um país natal, como comentado em entrevista dada a Joaquín Soler Serrano, no programa “A Fondo”, realizada no ano de 1979. Em *O Amante* lemos: “deixe-me contar de novo, tenho quinze anos e meio. Uma balsa cruza o Mekong. A imagem permanece durante toda a travessia do rio. [...] Não há estações naquele país, vivemos numa única estação, quente, monótona, estamos na longa zona tórrida da Terra, sem primavera, sem renovação” (Duras, 2003a, p. 8). No texto “Bailarinas Cambojanas”, sobre o alto Camboja e a paisagem, Duras escreve:

[...] era naquela parte do alto Camboja presa entre o mar e a montanha, para o lado da fronteira do Sião. Lá só há uma estrada cada vez pior e que, para, vencida, diante do mar. A serra do Elefante a ladeia até o fim e mergulha no calmo golfo de Ream, onde algumas ilhotas ainda se notam, cada vez mais raras. Algumas aldeiazinhas pobres estão semeadas à beira da estrada, enfiadas na floresta (Duras, 2009, p. 325).

A floresta, na infância de Duras, era o lugar proibido, perigoso, por causa dos animais, “cobras, insetos, tigres, tudo isso”, ela conta a Michelle Porte, sua amiga, a quem também, em *Escrever* (1994), Duras testemunha sobre a morte de uma mosca (mas isso veremos mais adiante, na caminhada com os animais). Ainda que dissessem para as crianças o quão perigoso era entrar na floresta, a menina entrava. Nas palavras de Duras:

Bem pequena, bem criança, eu morei bem ao lado da floresta, na Indochina. Nós, nascidos lá, não tínhamos medo da floresta. E minha mãe que era do norte, que era europeia, tinha medo, tinha medo da floresta. Ela era do norte do mundo, minha mãe. Ela não tinha medo da floresta, na verdade. Ela tinha medo daquela estranheza, daqueles trópicos, que ela descobriu tarde na vida. E nós invadíamos a floresta como os outros, entende, eu e meu irmão caçula. Já contei essa história em “Barragem contra o pacífico”. Estávamos completamente à vontade lá. A gente comia frutas da floresta, matava animais, andava descalço pelo caminho, pelos riachos, espantávamos crocodilos. Tínhamos doze anos, eu já ia fazer nove anos. Na hora da sesta, a gente fugia, ia pro perigo, com naturalidade, bem assim. Só depois, muito depois, eu tive medo do que tínhamos feito. A floresta é dos loucos, entende e, na minha infância, ela era a infância. A floresta que eu ia era cheia de crianças, iguais na desobediência [...]. Mas hoje eu tenho medo da floresta. Eu não iria nunca mais sozinha a uma floresta. Não sei, é um lugar muito inquietante, um lugar muito, muito antigo. E todas as florestas, em princípio, datam da pré-história, sem dúvida, assombradas de certa maneira. Eu não rejeito a palavra (Duras, 2012).

Nessa mesma conversa com Porte, Duras lembra da proximidade que existe entre as mulheres e a floresta, referindo-se às bruxas de Jules Michelet. É muito interessante ouvi-la contar que era para a floresta que as mulheres falavam livremente, numa linguagem inventada:

[...] as mulheres começaram a falar com os animais e as plantas, era uma linguagem delas que elas não tinham aprendido. E porque falavam livremente, foram castigadas. É que, por causa dessa linguagem, a mulher deixou de lado suas funções em relação aos homens, à casa, tudo isso. É a voz da liberdade e é normal que cause medo nos outros (Duras, 2012).

Partindo para outras paisagens, muito diferentes das de sua infância e adolescência, Duras deixa o Vietnã com dezoito anos e vai morar em Paris, em 1932. Nessa mesma entrevista dada a Joaquín, ela conta que não suportava mais viver perto de sua mãe e que isso, depois, esse vazio que sentiu, foi certamente o que a fez escrever. Mas, antes disso, Duras já sabia que queria escrever e dizia isso a sua mãe, porém, não recebia nenhuma resposta, apenas a pergunta: e a matemática?

Na Sorbonne, ela começa a cursar Matemática, mas não conclui e passa para o curso de Direito. Em Paris, participa da vida política, da resistência contra a Segunda Guerra Mundial, entra para o Partido Comunista Francês, no qual militou por cerca de oito anos, mas diz ter sido expulsa. Um dos motivos pelos quais ela saiu do partido tem a ver com o suposto relacionamento que ela mantinha com Antelme e Mascolo. Nas

palavras dela, “eles tentaram me impor a vida de casal, em família — como era o caso de todos os outros camaradas, diziam. Fui motivo de escândalo quando um relatório me denunciou entre a clientela das boates e porque eu teria vivido *com* dois homens: meu novo e ex-amante” (Duras, 2013, p. 37-38). Ainda que Duras tenha deixado o partido, continuou comunista, mas era uma comunista que não se reconhecia no comunismo institucional e ideológico.

Sobre a política, no programa “A Fondo”, o entrevistador, Joaquín, pergunta a Duras se o mundo está avançando e ela responde que muitos estão perdendo o afeto pela política. Para ela, nunca se vive uma coisa sozinha e isso é muito importante, porque acontece uma abertura da sensibilidade. No vilarejo em que viveu, Neauphle, ela comenta que as coisas se transformaram, as pessoas se veem, as pessoas são solidárias, é uma verdadeira comunidade. A perda de afeto na política, uma certa descrença no mundo político, representa, justamente, esse deslocamento da sensibilidade, porque ela teria que caminhar para algum lado. A sensibilidade em direção aos animais, às crianças, à amizade, ao amor. Para Duras, isso seria um verdadeiro progresso, era algo muito importante, novo, muito fresco e acabava de ser descoberto.

Por outro caminho, oposto à sensibilidade, existe na vida de Duras a guerra. Ela perpassa suas escritas e em *Escrever*, no texto chamado “A morte do jovem aviador inglês”, Duras lembra de seu irmão mais novo. Esse jovem inglês morreu na floresta de Vauville, no último dia da Segunda Guerra Mundial, no dia em que foi decretada a paz. Ele tinha atacado uma bateria alemã e os alemães revidaram, o avião, então, caiu sobre a copa de uma árvore da floresta. Para o jovem aviador inglês, “os moradores da cidade tinham cantado e rezado de joelhos sobre a grama em volta do túmulo e ficaram lá toda a noite. Mas assim mesmo isso me remeteu à cova coletiva nos arredores de Saigon onde está o corpo de Paulo” (Duras, 2021, p. 72).

A morte de seu irmão foi diferente da morte do jovem aviador inglês W. J. Cliffe, velado ainda na floresta, preso ao avião; “fizeram isso com velas, orações, cantos, lamentos, flores” (Duras, 2021, p. 69), e depois o velaram em seu túmulo, no cemitério onde foi enterrado, um jovem de vinte anos desconhecido de todos. Quanto ao seu irmão mais novo, ela escreve: “tinha morrido durante a guerra do Japão. Em seu caso, morto sem sepultura. Jogado numa cova coletiva em cima dos últimos corpos. E é uma coisa tão terrível de se pensar, tão atroz, que não podemos suportá-la, e da qual não se sabe, tê-la vivido, a que ponto” (Duras, 2021, p. 72). Sobre as crianças, não é

possível falar sobre elas; ao falar das crianças, choramos, só é possível escrever, nada mais. “As crianças têm a graça das plantas e não tomam da terra senão o que as pode nutrir. Deixam o resto” (Duras, 2009, p. 315).

A relação entre a infância e a guerra é evocada nos escritos de Duras. Em *O Amante*, lê-se: “vejo a guerra sob as mesmas cores que a minha infância” (Duras, 2003a, p. 78). Em ambas, na infância e na guerra, é preciso aguentar o tempo de sua duração. O tempo da infância e o da guerra se misturam, tendo em comum o acontecimento de “imporem a experiência da submissão e levarem a uma revolta da qual a escrita se faz o instrumento”. Esses dois tempos não são mensuráveis, “o passado, longe de qualquer nostalgia, se enraíza, ao contrário, no presente mais atual” (Bogaert; Corpet *apud* Duras, 2009, p. 15).

Em *Hiroshima, meu amor*, diante da violência da guerra,

[...] dos restos dos corpos queimados, do horror que se estampa em fotos e filmes, as personagens principais – a Francesa e o Japonês – repetem que não se pode esquecer, que não se pode fechar os olhos diante do horror, onde amor, realidade e ficção se fundem nos nomes: Nevers e Hiroshima. “Você é Nevers, Você é Hiroshima”, os amantes se designam e se apontam, como espelhos que devem refletir, sempre, aqui e agora, o passado que não passa. Quando consegue falar sobre o que viveu na guerra, em Nevers, com seu amante alemão, a mulher francesa desata o nó das palavras que explodem, como algo que não se pode deter (Brandão, 2015, p. 2).

Em 1945, no final da Segunda Guerra Mundial, Duras foi uma das pessoas, dentre tantas outras, que esperou, na estação D’Orsay ou no rio Sena, a volta dos sobreviventes da Guerra, dos campos de concentração. Seu marido, Robert Antelme, foi um deles, preso em Buchenwald, em 1944, e deportado pela Gestapo ao campo de concentração. Antelme sobreviveu e escreveu um livro chamado *A espécie humana*¹².

¹² Durante os primeiros dias que se sucederam ao retorno de Antelme da guerra, ele escreve: “estávamos todos, eu creio, tomados por um delírio. Nós queríamos falar, finalmente ser ouvidos. Diziam-nos que a nossa aparência física era suficientemente eloquente por ela mesma. Mas nós justamente voltávamos, trazíamos conosco nossa memória, nossa experiência totalmente viva e sentíamos um desejo frenético de a contar tal qual. E desde os primeiros dias, no entanto, parecia-nos impossível preencher a distância que descobrimos entre a linguagem de que dispúnhamos e essa experiência que, em sua maior parte, nos ocupávamos ainda em perceber nos nossos corpos. Como nos resignar a não tentar explicar como havíamos chegado lá? Nós ainda estávamos lá. E, no entanto, era impossível. Mal começávamos a contar e sufocávamos. A nós mesmos, aquilo que tínhamos a dizer começava então a parecer inimaginável. Essa desproporção entre a experiência que havíamos vivido e a narração que era possível fazer dela não fez mais que se confirmar em seguida. Nós nos defrontávamos, portanto, com uma dessas realidades que nos levam a dizer que elas ultrapassam a imaginação. Ficou claro então que seria apenas por meio da escolha, ou seja, ainda pela imaginação, que poderíamos tentar dizer algo delas” (Antelme, 2013, p. 9).

Para Duras, “os homens não suportam isto: uma mulher que escreve. É cruel para o homem. É difícil para todos. Exceto para Robert A.” (Duras, 2021, p. 28). Em *Escrever*, a escritora conta que durante a espera por Robert, em sua casa em Neauphle, ela compreendeu que era uma pessoa sozinha com a sua escrita, “sozinha e bem longe de tudo. Isso durou dez anos, talvez, nem sei mais, raramente contei o tempo que passei escrevendo, nem mesmo o tempo em si. contei o tempo passado esperando por Robert Antelme e Marie-Louise, sua irmã mais nova. Depois, não contei mais nada” (Duras, 2021, p. 23-24).

Foi nessa casa que, muitas vezes, sentiu-se só e se perdeu. A casa é lugar em que tudo escreve e que tem, para ela, uma grande importância. Não se trata apenas da casa em seu sentido físico, há mais do que isso. Branco, ao se referir à casa no livro *Escrever*, aponta que:

[...] a casa, então, nesse surpreendente livro de Duras, é figura da solidão essencial da escrita, mas não só. Espécie de continente da escrita – margem, borda, moldura, contenção -, a casa é também o seu conteúdo, aquilo que a escrita comporta e contém. Mas não só. Porque a casa é também as paredes da casa – onde, à nossa volta, tudo escreve -, mas também a casa sem paredes, onde é possível perder-se (Branco, 2011, p. 29).

Duras tinha três casas: o apartamento alugado em Paris, onde viveu com seu primeiro marido, Robert Antelme, nos anos 1940; a casa em Neauphle-le-Château, comprada nos anos 1970 com os direitos da adaptação para o cinema do livro *Barragem contra o Pacífico*; e o apartamento em Trouville, lugar em que Duras se isolava da vida da capital parisiense e se encontrava com o mar da Normandia. Foi em Trouville que Duras contemplou o mar até o nada.

Em *La mér écrite* (1996), Duras e Hélène Bamberger, durante o verão de 1980, em Trouville, passeavam todas as tardes pela cidade e pela praia. Fizeram um livro de fotos, fotografias do mar, acompanhadas por textos. Brandão ressalta, a respeito do livro, que

[...] nessas fotos há o desaparecimento do que viveu, mas há vestígios, restos de toda a sua vida, num mar barrado com frágeis barreiras. O que aí se vê, nessas fotos feitas durante dezesseis anos, não é apenas uma ilustração dos verões, nem uma continuidade, uma metonímia, mas um desaparecimento, um esvaziamento do eu narrador, sempre

confundido com ela, narradora Duras, tornada poema-Duras (Brandão, 2015, p. 2).

Na casa de Neauphle, ela escreveu livros desconhecidos para si, jamais determinados nem por ela nem por ninguém. E ela se pergunta: “como foi que isso se deu? E como expressá-lo?” (Duras, 2021, p. 23). Essas duas questões que Duras se faz, sobre sua experiência de escrever, lembram-nos a questão desta tese: em que travessia se entra quando se escreve? Muito provavelmente a elaborei depois, não me lembro muito bem, a partir dessas duas perguntas que Duras coloca.

Existe, no testemunho de escrita de Duras, o encontro entre a casa, a solidão e a escrita. Quando escrevemos todos os dias, perde-se, muitas vezes, a noção do tempo cronológico. O tempo tem mais a ver com uma ausência de tempo. No interior da casa, Duras confinou-se e tinha medo, depois começou a adorar. Foi, então, que ela, a casa, tornou-se “a casa da escrita” (Duras, 2021, p. 27). A casa da escrita que outros seres também habitavam.

As primeiras plantas que nasceram na casa

[...] são as que estão sobre o peitoril das janelas na entrada. É gerânio-rosa vindo do sul da Espanha. Perfumado como o Oriente. Nunca jogamos fora as flores nesta casa. É um hábito, não uma regra. Nunca, mesmo mortas, elas ficam onde estão. Existem pétalas de rosas há quarenta anos no mesmo vaso. Estão ainda bem rosadas. Secas e Rosas (Duras, 2021, p. 58).

O mais difícil para ela, nessa casa, era o medo do destino das árvores, por causa dos temporais. Assim ela escreve lindamente: “torcemos pelas árvores, ficamos apreensivos por elas. Já não lembro como se chamam” (Duras, 2021, p. 59). Duras gostava mais do campo do que da cidade. Para ela, ninguém suporta a cidade. Em Neauphle, quando tinha que fazer compras, atravessava os campos de trigo. Sua casa dava para um parque, onde as crianças brincavam nas férias, sempre às oito horas da manhã, e também onde as mulheres de seus livros caminhavam. Para ela, era uma vida local agradável. No final da tarde, no crepúsculo, quando muitos trabalhadores terminam o seu dia de trabalho, o nosso trabalho então, muitas vezes, começa – o trabalho de escrever. Em todo o mundo foi assim, “nas cidades, nos vilarejos, em toda parte, os escritores são pessoas solitárias. Em toda parte eles sempre foram assim [...]. E sempre senti essa hora como se não fosse, para mim, a hora do fim do trabalho, mas a

hora do começo do trabalho” (Duras, 2021, p. 60). Percebo, com o testemunho de Duras, o quão importante é o trabalho de escrever, que vai contra o mundo do trabalho, sua injustiça. Para ela:

O que há de dominar sempre, e isso nos faz chorar, é o inferno e a injustiça do mundo do trabalho. O inferno das fábricas, os abusos do desprezo, a injustiça do patronato, seu horror, o horror do regime capitalista, toda a infelicidade que dele decorre, os direitos dos ricos de ter o proletariado ao seu dispor e fazer dele a razão do seu fracasso, nunca do seu sucesso (Duras, 2021, p. 61).

Sobre o trabalho de escrever, quero contar a vocês que, muitas vezes, principalmente quando vivia na cidade, eu colocava um calçado nos pés, não importava o horário em que escrevia. Eu sempre estava calçada. E isso inventei para me sentir como a maioria das pessoas que saem para trabalhar em seus horários oficiais. Elas tiram seus pijamas, colocam seus sapatos, suas roupas de trabalhar e só voltam no final da tarde, quando a luz do dia cai. Minha disciplina com a escrita tem a ver com o horário oficial do mundo do trabalho. Eu também fui pega pela ideia de que escrever não é considerado trabalho. Depois, aqui na roça, fui abandonando essa ideia, fui tirando os sapatos, para aceitar que nós, algumas escritoras e alguns escritores, “não somos sancionados por ordens, horários, chefes, armas, multas, insultos, policiais, chefes e mais chefes” (Duras, 2021, p. 62). Ainda assim, continuei muito disciplinada, mas criando os meus próprios horários de acordo com a minha vida cotidiana no campo.

Escrever e caminhar se tornaram então um ato político, revolucionário. Chega-se ao ponto de não bancar ser superior à escrita, não bancar ser seu chefe e começa-se, por isso, a abrir um outro caminho com a escrita, aquele que, como reflete Duras, faz erro no livro, não segue a forma tradicional de se escrever. “Cada livro, cada escritor, tem uma passagem difícil, incontornável. E ele deve tomar a decisão de deixar esse erro no livro para que permaneça sendo um livro verdadeiro, e não uma mentira” (Duras, 2021, p. 45). Essa passagem não é nada fácil, ela é terrível, muitas vezes, pois ela exige daquele que escreve uma tomada de posição, de caminho de picada, de método próprio a ser percorrido. Fica-se ciente, cada vez mais, de que o trabalho de escrever é da ordem do impossível, e representar já não é o caminho que se tenta seguir. Dessa forma, da travessia em que se entra com a escrita, o testemunho de Duras parece saber:

Escrever.
 Não posso. Ninguém pode.
 É preciso dizer: não se pode.
 E se escreve (Duras, 1994, p. 46-47).

Dessa citação chama a atenção o não poder escrever, ninguém pode escrever; é assim, com tal negação de poder que se escreve, que nunca mais se pode parar de escrever. Trata-se de uma impossibilidade e ainda assim se escreve, trata-se, também, do não saber o que se escreve com tamanha clareza, só depois é que ficamos sabendo, não de todo, o que é que a escrita mostrou a nós. “Se soubéssemos alguma coisa daquilo que vamos escrever antes de fazê-lo, antes de escrever, nunca escreveríamos. Não valeria a pena. Escrever é tentar saber o que escreveríamos se fôssemos escrever” (Duras, 2021, p. 64).

Vocês podem pensar, em relação à escrita de vocês, sobre o que diz Duras: quantas vezes quis, com o pensamento, determinar o caminho que a escrita iria seguir e, ao fim, fui surpreendida pelo rumo que a escrita tomou e que eu não pude conter, nem entender, pois pensava, com toda a certeza, que a escrita era Eu, com inicial maiúscula. Assim, escreve Duras, é preciso sempre “colocar uma separação entre a pessoa que escreve os livros e as que a rodeiam. Trata-se de uma solidão, a do autor e a da escrita. Escrever, então, era a única coisa que preenchia minha vida e a encantava. Foi o que fiz. A escrita jamais me abandonou” (Duras, 2021, p. 25). Quando li essa frase pela primeira vez, considerei-a tão forte, bonita, feita de afeto. Fiz dela uma verdade para mim, a escrita jamais me abandonou, não importava os caminhos que eu tomasse em vida, para longe dela, como muitas vezes o fiz, ela sempre esteve aqui, em cada passo dado. Escrever, nas palavras de Duras, é o “desconhecido de si, de sua cabeça, de seu corpo [...]. Escrever é uma espécie de faculdade ao lado, paralela à pessoa, uma outra pessoa que surge e avança, invisível, dotada de pensamento, de cólera, e que, algumas vezes, por seu próprio fazer, pode perder a vida” (Duras, 2021, p. 64), sair de si.

Não ter a mínima ideia do tema do livro, encontrar-se diante de nada, de uma imensidão vazia: “acho que a pessoa que escreve não tem ideia de um livro, tem as mãos vazias, a mente vazia, e dessa aventura do livro só conhece a escrita seca e nua, sem futuro, sem eco, distante, com suas regras de ouro, elementares: a ortografia, o sentido” (Duras, 2021, p. 30). Justamente do instante em que nos encontramos perdidos e que “não há mais nada a escrever, nada a perder, escrevemos. Enquanto o livro estiver presente, gritando e exigindo ser escrito, escrevemos. Somos obrigados a ficar ao seu

dispor [...]” (Duras, 2021, p. 33). Na realidade, tornamo-nos, na prática de escrever, objetos de nossa própria escrita. O que Duras condenou nos livros, de modo geral, foi o fato de não serem livres, abertos. Para ela, isso se vê através da escrita:

[...] eles são fabricados, organizados, regulamentados, adequados, eu diria [...]. Refiro-me aqui a busca pela boa forma, ou seja, a forma mais corrente, mais clara e mais inofensiva. Há ainda gerações mortas que fazem livros pudicos. Até mesmo os jovens: livros encantadores, sem consequência alguma, sem noite. Sem silêncio [...], livros que se incrustam no pensamento e que falam do luto negro de toda vida, o lugar-comum de todo pensamento. Não sei o que é um livro. Ninguém sabe. Mas sabemos quando ele existe (Duras, 2021, p. 44-45).

O tão famoso romance, *O deslumbramento de Lol. V. Stein*, publicado em 1964, arrebatou Jacques Lacan e o fez escrever. Em seu texto “Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein” (1965), Lacan insiste no que Freud nos ensina acerca da literatura como testemunho do inconsciente. Nesse romance, protagonizado por Lol., nada lhe confere uma imagem tangível, não se alcança Lol pela palavra, é impossível dizê-la completamente. Nas palavras de Lacan:

[...] penso que, apesar de Marguerite Duras me fazer saber por sua própria boca que não sabe, em toda a sua obra, de onde lhe veio Lol, e mesmo que eu pudesse vislumbrar, pelo o que ela me diz, a frase posterior, a única vantagem que um psicanalista tem o direito de tirar de sua posição, sendo-lhe esta reconhecida como tal, é a de se lembrar, como Freud, que em sua matéria o artista sempre o precede e, portanto, ele não tem que bancar o psicólogo quando o artista lhe desbrava o caminho (Lacan, 2002, p. 200).

Lacan reconheceu nesse livro que Duras, sozinha com sua escrita, revela aquilo que ele ensina, “que a prática da letra converge com o uso do inconsciente [...]” (Lacan, 2002, p. 200). Duras, em entrevista a Joaquín (1979), diz estar mais ao lado dos psicanalistas do que dos críticos. Sobre Lacan e o que ele escreveu sobre seu romance, ela comenta que:

[...] em Lol V. Stein não penso mais. Ninguém pode conhecê-la, L.V.S., nem você nem eu. E mesmo o que Lacan disse a respeito do livro eu nunca compreendi totalmente. Fiquei surpresa com Lacan. E estas frases suas: “ela não deve saber que escreve aquilo que escreve. Porque ia se perder. E isso seria uma catástrofe”. Essas frases se tornaram para mim uma espécie de identidade de princípio, de um

“direito de falar” totalmente ignorado pelas mulheres (Duras, 2021, p. 30).

Foi na casa de Neauphle que Duras escreveu *O deslumbramento de Lol.V. Stein*, lá em cima, em seu quarto, e às vezes também na mesa da sala. Essa casa em que as janelas davam para o parque e a estrada de Paris se encontrava à frente. “Aquela por onde passam as mulheres dos meus livros” (Duras, 2021, p. 57). Para Duras, escrever é “o mais difícil de tudo” (Duras, 2021, p. 39). Mas é preciso, no caminho, aceitar isso: “vai muito longe, a escrita...” (Duras, 2021, p. 35). E isso faz dela, da escrita, “algo selvagem. Unimo-nos a uma selvageria anterior à vida” (Duras, 2021, p. 34).

“Intelectual eu digo que não sou, Literata também não sou”

“De manhã na cozinha sobre a mesa vejo o ovo. Olho o ovo com um só olhar. Imediatamente percebo que não se pode estar vendo um ovo [...], ao ver o ovo é tarde demais: ovo visto, ovo perdido” (Lispector, 1998a, p. 49). Esse fragmento encontra-se no conto “O ovo e a galinha”, escrito por Clarice Lispector, e sobre ele existe uma história interessante. Uma vez, um crítico americano, cujo nome ela não se lembra, disse que Clarice não era uma escritora, mas uma bruxa. Mais tarde, em um congresso de bruxas, realizado na Colômbia, Clarice é chamada para apresentar um texto. Ela aceitou o convite, mas não tinha texto nenhum que falasse de bruxas e nem se considerava como tal. O texto que ela levou para ler no encontro foi, justamente, “O ovo e a galinha”. Para ela, então, esse seria um conto que tinha a ver com as bruxas, mas ela não explica o motivo, apenas diz que esse é o conto mais hermético, envolvente, incompreensível e compreensível que ela escreveu. Ao ler o conto no congresso, ninguém entendeu nada, ela conta, mas relembra uma americana que estava presente e pediu o texto ansiosamente para tirar cópias e cópias.

Sempre me chamou muito a atenção, na escrita amadora de Clarice, a maneira como o cotidiano tão banal, ordinário e repetitivo de nossas vidas e de outros seres é apresentado por sua escrita para além de uma repetição. Ele é impossível de tão real e, talvez, seja nesse instante que nos damos conta de que “ovo visto, ovo perdido”, e uma surpresa surge daí, o ovo nos vê, “o ovo me vê” (Lispector, 1998a, p. 50).

Em entrevista concedida a Afonso Romano Sant’anna, Marina Colasanti e João Salgueiro, em 1976, Clarice conta a eles que:

Galinha sempre me impressionou muito. Quando era pequena, eu olhava muito a galinha, muito tempo e, sabia imitar o bicar do milho e sabia imitar quando ela tava com doença. E me impressionou tremendamente, sou muito ligada a bicho, me impressionou tremendamente a vida de uma galinha. Uma galinha é oca” (Lispector, 2023).

Em sequência, Colasanti acrescenta que uma mulher também é oca e Clarice concorda. Assim, poderíamos pensar que, se uma galinha é oca, se uma mulher é oca, uma escrita também o é. “De certo tudo deve estar sendo o que é” (Lispector, 1999, p. 13), por isso, quando se escreve, quando se tentar escrever sobre alguma coisa, já é tarde demais. A galinha, ela própria, “tem muita vida interior” (Lispector, 1998a, p. 53).

Quando lemos em Clarice “ovo visto, ovo perdido”, isso toca em um dos principais impasses que envolvem a experiência de escrever: expressar sem nunca ter expressado, lidar com a falta que há em todo expressar. “Ver o ovo é a promessa de um dia chegar a ver o ovo” (Lispector, 1998a, p. 49). Em algum ponto, escreve Clarice, “deve estar havendo um erro: é que ao escrever, por mais que me expresse, tenho a sensação de nunca na verdade ter-me expressado” (Lispector, 1999, p. 254).

Ver o ovo, escrever o ovo, entender o ovo, é impossível, porque “a veracidade do ovo não é verossímil” (Lispector, 1999, p. 51). Esse impasse toca naquilo que, digamos, o olhar, o escrever e o entendimento não alcançam em nenhuma espécie de resultado, de prova. Nesse sentido, sobre o ovo, lemos: “tomo o cuidado de não entendê-lo. Sendo impossível entendê-lo, sei que se eu o entender é porque estou errando. Entender é a prova do erro (Lispector, 1998a, p. 50).

Nós, de alguma forma, parecemos, na maioria das vezes, querer entender o que não é de se entender. “O que eu não sei do ovo é o que realmente importa. O que eu não sei do ovo me dá o ovo propriamente dito” (Lispector, 1998a, p. 50). A diferença de uma certa meditação sobre as coisas do cotidiano de Lispector para a meditação, por exemplo, do intelectual, é que ela sabe que não pode provar, porque escrever não prova nada. “Tudo que sei eu não posso provar” (Lispector, 1999, p. 31).

O intelectual, ou pelo menos sua herança, tem como objetivo provar a partir da inteligência. Sua insistência é fazer também com que a escrita se torne a prova, que nela se realize tudo aquilo que observamos e sabemos ao pesquisar. Não é o caso de Lispector e sua escrita: se um dia chegasse a provar algo, saberia, de novo, que não se chegou a provar nada. “Se há pensamento, não há, há o ovo” (Lispector, 1998a, p. 49).

Quando nos damos conta, num dia qualquer, que tudo está sendo o que é e que não se trata, então, de provar nada, nosso cotidiano, que por vezes nos parece muito desinteressante, abre-se para nós. Mas antes ele já estava aberto, nós é que o fechamos, inclusive ao dizer que nele não haveria ou não conviveriam conosco outras espécies de seres, mundos, dimensões, amplificações. No entanto, é, por exemplo, na experiência de escrever que, como escreve Clarice, “eu me dou as mais inesperadas surpresas” (Lispector, 1999, p. 254).

O primeiro livro que li de Clarice foi *Água viva*. Nessa época, eu morava em La Plata, na Argentina, e fazia meu intercâmbio em Jornalismo. Lendo esse livro, aconteceu-me uma experiência estranha: levitei por alguns segundos na cozinha de casa. Talvez, as palavras do autor, personagem em *Um sopro de vida*, consigam melhor expressar o que quero dizer sobre levitar: “escrevo quase que totalmente liberto de meu corpo. É como se este estivesse em levitação” (Lispector, 1999, p. 15).

Tudo isso parece uma viagem e o é, mas essa viagem acontece no próprio cotidiano e não fora dele, separado dele. Essa experiência, podemos dizer, indica que o eu sempre está de saída quando se escreve, e a escrita também. É como se o corpo-escrita estivesse à procura de sair de si a caminhar, no instante em que estamos a escrever ou a ler. Nessa hora, tão efêmera, que acontece uma vez e desaparece, sendo uma experiência única, ainda que estando ali sentada, saímos a caminhar. Mas dessa experiência é sempre impossível falar, escrever sobre ela. Só se pode contar pouco a pouco e, às vezes, não há palavra nenhuma que dê conta, pois se começa a querer entender, explicar, provar, retirar o não dito que a envolve e, quanto a isso, não é o caso. O levitar seria, talvez, um livrar-se de si; nas palavras de Clarice: “eu escrevo e assim me livro de mim e posso então descansar” (Lispector, 1999, p. 20). Ou, “eu sempre fui e imediatamente não era mais” (Lispector, 1999, p. 13). Desse modo, Lispector trata de apontar esse caminho para fora do Eu maiúsculo, indicando que a escrita não possui um dono, temos que lidar com a ausência de pessoa, até a nossa própria que lê e escreve, já que a escrita é de ninguém (Blanchot, 2011).

Nesse dia, lendo *Água viva*, tomei um susto tão grande com essa experiência que só depois, anos depois, contei isso a alguém, que não me lembro mais quem era, e hoje, depois de treze anos, escrevo-a aqui. contei a outras pessoas, mas não me lembro. Eu devia ter vinte e um anos de idade. Também não me lembro, naquele momento, em que parte eu me encontrava no livro, mas isso não importa, porque *Água viva* é um livro que

não tem trama. Fiquei muito surpresa ao saber recentemente que, por esse livro não possuir uma história, Clarice passou três anos pensando se iria publicá-lo. Para mim, a força de *Água viva* é essa, a de não ter uma história para contar. Na primeira página do livro, lemos:

É com uma alegria profunda. É uma tal aleluia. Aleluia, grito eu, aleluia que se funde com mais escuro uivo humano da dor de separação mas é grito de felicidade diabólica. Porque ninguém me prende mais. Continuo com capacidade de raciocínio – já estudei matemática que é a loucura do raciocínio – mas agora quero o plasma – quero me alimentar da placenta [...]. Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais. Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa (Lispector, 1998a, p. 9).

Apossar do é da coisa é, justamente, a impossibilidade da escrita, pois o indizível, como escreve Branco, é o é da coisa (Branco, 2011, p. 191). Por isso, pegar com a mão a palavra é impossível, pois “como pegar com a mão aquilo que é coisa volátil e vibrante no ar?” (Branco, 2011, p. 190).

Na escrita de Lispector percebemos um gesto feminino em seus textos, uma escrita feminina¹³ que não se nega a escrever no próprio limite e na própria falta de limite que existe na experiência de escrever; um encontro de duas faltas, a de quem escreve e a da própria escrita. A aproximação entre psicanálise e literatura, ou melhor, a psicanálise literária¹⁴ podemos ver no encontro da escrita com o feminino, o que Branco (1991) chamou de escrita feminina.

¹³ Termo utilizado por Lucia Castello Branco no livro *O que é escrita feminina* (1991). A autora refere-se à escrita feminina não como uma escrita exclusivamente de mulheres, mas que privilegia um ritmo próprio, um tom particular de voz, o som das palavras. Uma modalidade de escrita que não se revela por completo, onde as palavras circulam em torno de uma falta. Escrita que procura mais as sensações no texto do que o sentido dele. Em certo momento, a autora declara que cedo admitiria que esse tipo de enunciação fazia-se ouvir femininamente também em Marcel Proust, Guimarães Rosa, Jaymes Joyce, dentre outros.

¹⁴ A primeira ideia de Lucia Castello Branco, ao formular a expressão “psicanálise literária”, foi a de contribuir para sair de um certo binarismo que pode ser sugerido pela ideia de “literatura e psicanálise”. Ao propor a psicanálise literária, o objetivo é o de, justamente, problematizar e eliminar a aditiva que se encontra no “e”. Além disso, é preciso considerar sobre psicanálise e literatura que, para que funcionem bem, elas devem operar como um saber em fracasso. Para Branco, a psicanálise literária, sobretudo, diz respeito a uma clínica do escrito e da escuta na direção de alguns trabalhos que, no campo da teoria literária, têm pensado a escuta como ressonância corporal e como um operador de leitura. “Afinal, se o escritor é aquele que persegue uma voz, como observa Llansol, ele também é aquele que escutou coisas grandes demais para suas orelhas. E, como ressonância, sua voz e sua escuta serão expandidas a outros campos, antes ou mesmo depois de se tornarem escrita” (Branco; Sobral, 2022, p. 101).

A escrita feminina “está irremediavelmente circunscrita aos limites da linguagem (como, aliás, toda escrita), buscando, no entanto, extrapolar esses limites (o que nem toda escrita busca, afinal)” (Branco, 1991, p. 75). Ela se encontra em outra lógica, que não tem como projeto a busca pelo preenchimento, a certeza, o conforto da letra ou a razão fálica, na ancoragem de ser toda. Trata-se de uma escrita lacunar, singular, insuportável e incômoda, já que não se pretende linear, tampouco cronológica, tampouco fiel à realidade, tampouco demasiadamente compreensível.

O texto feminino, discorre Branco, talvez ocupe “o lugar que não é este nem aquele, mas um terceiro, não intermediário, não mediador, mas outro, terceira via, terceiro veio, terceira margem: aquele do suporte da ambigüidade, da sustentação do absurdo [...]” (Branco, 2004, p. 149). Dessa maneira, Lispector surge com uma língua outra, deslocando o feminino para um lugar desconhecido e criativo, para além da ordem fálica, fazendo de sua escrita a marca da própria produção, de uma maneira tal que já não imita o universal, nem pretende se opor ao masculino, mas se inscreve como singularidade.

Quando Clarice aprendeu a ler e a escrever, ela devorava os livros. Nas palavras dela, pensava que “livro era como árvore, como bicho, coisa que nasce. Não descobria que era um autor. Lá pras tantas, eu descobri que era um autor, aí disse, eu também quero” (Lispector, 2023). Mas Clarice não se considerava, por escrever, uma intelectual ou literata. Em uma crônica intitulada “Intelectual? Não”, publicada no Jornal do Brasil, em 1968, Lispector escreve:

Outra coisa que não parece ser entendida pelos outros é quando me chamam de intelectual e eu digo que não sou. De novo, não se trata de modéstia e sim de uma realidade que nem de longe me fere. Ser intelectual é usar sobretudo a inteligência, o que eu não faço: uso é a intuição, o instinto. Ser intelectual é também ter cultura, e eu sou tão má leitora que, agora, já sem pudor, digo que não tenho mesmo cultura. Nem sequer li as obras importantes da humanidade. Além do que leio pouco: só li muito, e lia avidamente o que me caísse nas mãos, entre os treze e quinze anos de idade. Depois passei a ler esporadicamente, sem ter orientação de ninguém. [...] Literata também não sou porque não tornei o fato de escrever livros “uma profissão”, nem uma “carreira”. Escrevi-os só quando espontaneamente me vieram, e só quando eu realmente quis. Sou uma amadora? O que sou então? Sou uma pessoa que tem um coração que por vezes percebe, sou uma pessoa que pretendeu pôr em palavras um mundo ininteligível e um mundo impalpável. Sobretudo uma pessoa cujo coração bate de alegria levíssima quando consegue em uma frase dizer

alguma coisa sobre a vida humana ou animal (Lispector, 1996, p. 149).

Na entrevista de 1967, Clarice diz não ser escritora profissional, pelo fato de só escrever quando ela quer. Para ela, aliás, literatura “é uma palavra detestável. É fora do ato de escrever” (Lispector, 2023). Considerar ser, então, uma amadora é muito importante para Clarice, pois é exatamente o fato de não saber escrever que a faz, digamos, caminhar fora da literatura e “talvez seja exatamente o que me salvará da literatura” (Lispector, 1999, p. 112).

Tomar notas é o método de escrita de Clarice, o qual ela teve de aprender sozinha. A respeito do seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, publicado em 1944, ela conta que:

[...] eu tive que descobrir meu método sozinha. Não tinha conhecido escritores, não tinha nada. Eu, por exemplo, de tarde, no trabalho ou na faculdade, me ocorriam ideias. Eu dizia, tá bem, amanhã de manhã eu escrevo, sem perceber que em mim a fundo e forma é uma coisa só, já vem a frase feita. E assim continuei, com o desespero toda manhã diante do papel branco e a ideia, eu não tinha mais. Então, eu resolvi tomar nota de tudo que me ocorria. E contei ao Lucio Cardoso que, então, eu conheci, que eu tava com um montão de notas assim para um romance e ele disse, olha, depois faz sentido, uma está ligada a outra e eu disse, está sim (Lispector, 2023).

Essas folhas, então, em que Lispector tomou notas resultaram em *Perto do coração selvagem*. E tomar notas nos faz lembrar de Barthes. Para ele, “pode-se escrever o presente *anotando-o* – à medida que ele ‘cai’ em cima e embaixo de nós (sob nosso olhar, nossa escuta) [...]” (Barthes, 2005, p. 37). A prática de anotar coloca o problema do realismo, qual seja, o de que a anotação seria *possível* e que dela seria *possível*, depois, ir do fragmento ao não fragmento. A forma longa estaria aí, nessa volta ao realismo literário, na busca da fantasia da narrativa. Mas existe um outro caminho: fazer da forma breve, não a passagem do fragmento ao não fragmento, o que seria uma ilusão, mas, justamente, passar do descontínuo ao fluxo, onde as notas se aproximam umas das outras, porém, sem as juntar completamente, sem procurar buscar, nesse caminho, um resultado completo das partes. Diante disso, pode-se dizer, no problema colocado por Barthes (2005) existe uma batalha entre a forma breve com a forma longa, e quem tenta escrever encontra-se no meio desse problema.

Vê-se na escrita de Clarice a forma breve na forma longa, ou seja, Romance-Fragmento, porque, para ela, nunca se sabe de antemão o que é que se vai escrever. A respeito do processo de criação de Clarice, ela conta que faz tudo meio cegamente. Em suas palavras: “eu elaboro muito inconscientemente. Às vezes penso que eu não tô fazendo nada, tô sentada numa cadeira e fico. Nem eu mesma sei que tô fazendo alguma coisa, de repente vem uma frase” (Lispector, 2023).

Existem autores, ela diz, que só se põem a escrever quando têm o livro todo na cabeça. Ela não. “Eu vou me seguindo e não sei o que vai dar. E depois vou descobrindo o que é que eu queria” (Lispector, 2023). O problema que se apresenta de ter o livro todo na cabeça, digamos, a forma longa, é que, ainda tendo ele todo, nem o pensamento e nem a escrita garantem a esse livro o escrito como se pensou. “Por Deus, o problema é que não há de um lado um conteúdo, e de outro a forma [...], o conteúdo luta por se formar” (Lispector, 1999, p. 254) e não há forma nenhuma que lhe caiba. A Literatura, podemos dizer, deveria hoje picar as formas fechadas. Talvez seja por isso que, para Clarice, nem tudo o que ela escreve “resulta numa realização, resulta mais numa tentativa. [...] Às vezes quero apenas tocar [...]” (Lispector, 1999, p. 143).

Quando amamos a experiência de escrever, quando amamos a escrita, pode acontecer de ela nos ensinar que “amor é finalmente a pobreza. Amor é não ter. Inclusive amor é a desilusão do que se pensava que era amor. E não é prêmio, por isso não envaidece, amor não é prêmio” (Lispector, 1998b, p. 55). A aproximação entre experiência literária e amor talvez queira dizer que escrever e amar serão assim como tomar notas, nunca de todo. O que pensamos amar é todo, mas o que realmente amamos é picado, sem contorno definido. É uma tal humildade, uma tal aleluia, amar assim, nesse lugar em que amar é não ter, e escrever nunca é ter o livro que se está a escrever, pois este é ninguém e nunca se realiza de todo. Para Clarice, tomar notas talvez queira dizer isto:

O livro foi se levantando por assim dizer ao mesmo tempo, emergindo mais aqui do que ali, ou de repente mais ali do que aqui: eu interrompia uma frase no capítulo 10, digamos, para escrever o que era o capítulo dois, por sua vez interrompido durante meses porque escrevia o capítulo 18. Esta paciência eu tive: a de suportar, sem nem ao menos o consolo de uma promessa de realização, o grande incômodo da desordem. Mas também é verdade que a ordem constrange (Lispector, 1999, p. 285).

E por que é que a ordem constrange?

Tentarei responder assim: porque ordem alguma nunca existiu ao escrever, qualquer um que tente escrever jamais escreveu em ordem e, se o fez, ordenou depois de escrito, nunca alcançou de novo a ordem. “Você não começa pelo princípio, começa pelo meio, começa pelo instante de hoje” (Lispector, 1999, p. 29).

Marina Colasanti, na entrevista de 1976, relembra Clarice que, no carro, antes de chegarem à sede do Museu da Imagem e do Som, local em que iria ser entrevistada, ela havia comentado de um livro que estava escrevendo e que estaria cansada da personagem, de tanto lidar com ela. Colasanti comenta que era como se Clarice estivesse falando de uma pessoa exigente que a comandava. Então, ela responde: “mas eu vejo a pessoa e ela se comanda muito. Ela é a nordestina. Eu tinha que botar pra fora, um dia, o nordeste que eu vivi. Então, tô fazendo com muita preguiça, porque me interessa é anotar, agora juntar (Lispector, 2023).

O Nordeste em que viveu Clarice é o Recife. Filha de imigrantes muito pobres, sua família saiu da Ucrânia para viver no Brasil. Seu pai e sua mãe, além das irmãs, Tânia e Elisa, saíram em fuga e só pararam numa aldeia que nem figurava no mapa, chamada Tchechelnik, para Clarice nascer. Quando chegaram a Recife, Clarice tinha apenas dois meses de idade.

Uma vez Clarice perguntou a sua irmã mais velha, Elisa, se eles passaram fome e ela responde: “quase”. Só não passaram fome porque numa praça, em Recife, um homem vendia uma laranjada passada do ponto, toda aguada, e pão, “e isso era nosso almoço” (Lispector, 2023). Em meio a essa dificuldade, no entanto, Clarice continua: “eu não tinha consciência, eu era tão alegre [...], eu era tão viva” (Lispector, 2023).

Sabemos que a nordestina de que falava Clarice a Colasanti, no carro, é Macabéa, do livro *A hora da estrela*, publicado em 1977, último livro da escritora. A personagem só come cachorro-quente, toma café e refrigerante e ganha menos do que um salário-mínimo. Uma mulher que só sabe ser impossível e não sabe mais nada.

No livro, não se sabe de antemão que Macabéa vai surgir, ela vai sendo revelada aos poucos para o narrador Rodrigo S.M. Nas palavras dele: “como é que sei tudo o que vai se seguir e que ainda o desconheço, já que nunca o vivi? É que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina. Sem falar que eu em menino me criei no Nordeste” (Lispector, 1998c, p. 12).

Macabéa é o objeto de investigação de Rodrigo S.M., um homem. “Rodrigo S.M., [...] perturbado por essa mulher ‘sem floração’, que ‘não faz falta a ninguém’, descobre que também ele não faz falta e, talvez por isso, tenha a necessidade de se afirmar homem, para que não corra o risco de ‘lacrimejar piegas’” (Branco, 2017, p. 65). Nesse fragmento, o que parece se afirmar é uma ordem masculina que não se sustenta, já que a assinatura “Rodrigo S.M.”, ofertada ao leitor pelo próprio narrador, parece nascer da necessidade de impor uma certa ordem, uma “ordem masculina”, ao universo excessivamente feminino de uma história que, aos poucos, vai se abrindo a um “feminino de ninguém”¹⁵ (Branco, 2017, p. 95).

Macabéa, podemos dizer, nunca chega a ser e, no entanto, “tudo no mundo começou com um sim” (Lispector, 1998c, p. 11). Essa mulher, Macabéa, ou melhor, quase mulher, “é antes de tudo vida primária que respira, respira, respira [...]” (Lispector, 1998c, p. 13). Talvez, Macabéa tenha nascido assim, por amorismo, sem que nenhuma palavra consiga preenchê-la. Macabéa, digamos, é oca como a galinha, como uma mulher, é aquela que “somente vive, inspirando e expirando, inspirando e expirando” (Lispector, 2017, p. 56).

Nesse livro, na dedicatória do autor (na verdade Clarice Lispector) lemos:

[...] que é que se há de fazer senão meditar para cair naquele vazio pleno que só se atinge com a meditação. Meditar não precisa de ter resultados: a meditação pode ter como fim apenas ela mesma. Eu medito sem palavras e sobre o nada, o que me atrapalha é escrever (Lispector, 1998c, p. 10).

Ainda na dedicatória, lemos logo no início a quem Clarice dedica esta coisa aí, que entendemos ser a própria Macabéa. Ela escreve que dedica a Schumann, Beethoven, Chopin, Strauss, Bach, Debussy, Schoenberg, “dedico-me sobretudo aos gnomos, anões, sílfides e ninfas que me habitam a vida. Dedico-me à saudade de minha antiga pobreza, quando tudo era mais sóbrio e digno e eu nunca havia comido lagosta” (Lispector, 1998c, p. 9).

¹⁵ BRANCO, Lúcia Castello. *O feminino de ninguém*: Llansol, Clarice, Duras. (inédito). A autora, a partir de um artigo de Leyla Perrone-Moysés, que localiza na tradução da palavra pessoa, também nome do poeta F. Pessoa, para o francês, o ninguém – *personne* –, procura articular a proposição lacaniana do terceiro sexo com o sexo da paisagem e o feminino de ninguém. Ela escreve: “assim, a Pessoa-*Personne*, essa, máscara de ninguém”, como sugere Leyla Perrone-Moysés, corresponderá, na obra de Llansol, um feminino de ninguém”, não referido ao masculino, mas antes a uma ausência de masculino, ou mesmo de pessoa (agora com minúsculas), a um para além do humano, talvez” (Branco, p. 4).

A hora da estrela foi o último livro que Clarice escreveu. Creio muito interessante que sua escrita tenha se voltado, com Macabéa, ao Nordeste em que viveu. Macabéa é “essa pessoa ínfima e quase imponderável, sempre às vésperas de sua morte, sempre às vésperas da morte de Clarice. E, no entanto, sempre viva. Porque essa pessoa ínfima, quase mulher e mais que mulher, um dia assim escreveu: pela força de um ‘sim’” (Branco, 2019, p. 17-18).

Macabéa e Clarice, ambas, se podemos dizer, são amadoras, “minúsculo fragmento de vida humana” (Cixous *apud* Branco, 2019, p. 21), *não-toda* mulher. Foi também pela força de um sim que Clarice foi amadora para com a escrita e a escrita para com ela. Não ser profissional, não saber escrever, “meditar sem palavras e sobre o nada” é algo muito caro a Clarice, porque mantém sua liberdade, a dela própria e a da escrita, e porque “escrever é sem aviso prévio” (Lispector, 1999, p. 28). Escrever é oco.

“Por que não pude deixar de vir”

Quem traz algumas mutações estilísticas, algumas propostas poderosas de mutação do olhar pode não ser bem-vindo mas não pode, de certeza, ser dispensado.

Maria Gabriela Llansol

A questão desta tese, que venho propondo a vocês e a mim, também a perguntei a Marguerite, a Clarice e a faço a Llansol: “em que travessia se entra quando se escreve?” O que ela testemunhou a respeito de seu trabalho com a escrita? E o que podemos desaprender com sua textualidade, sua língua menor, tão, tão pobre?

Nesses últimos tempos, o que tem me impressionado em Llansol, além de seus romances e diários, são os pequenos textos que ela escreveu, os discursos para receber os prêmios que ganhou com suas obras e, também, textos que foram apresentados em encontros, universidades e alguns escritos para revistas. Esses textos se encontram no livro *Lisboaleipzig I - O encontro inesperado do diverso*, na última parte, intitulada “Dedico-vos estes textos”.

Llansol raramente aparecia em público e não se dava com entrevistas, nem com jornalistas. Não queria adquirir em seu cotidiano o hábito de fazer parte do universo institucional e midiático da Literatura. Embora aparecesse de vez em quando, sabia da

importância desses encontros: afinal, era sua língua, ou melhor, sua língua menor, que ela fazia votos de que alcançasse o alto mar, o largo.

Na Sorbonne, em 1988, no texto intitulado “Por que não pude deixar de vir”, ela, em presença, faz a leitura:

[...] já tenho quase sessenta anos, e falo duas vezes em público, em menos de vinte quatro horas. É, para mim, uma primeira vez. Não admito sequer a hipótese de vir a adquirir esse hábito. Sinto que aceitei viver um acontecimento que exerce grande violência sobre mim. Acreditem-me, se eu disser que só uma razão, por mim considerada por muito forte, me levaria submeter-me a tal prova. Dirigir a palavra a alguém que não se conhece, que nunca antes se encontrou – um desconhecido que se torna, de repente, o alvo de sua palavra – parece-me um acto que merece grande reflexão. Olhai, pois, o que a seguir vou dizer-vos como uma tentativa de aproximação minha, mas se não for possível encontrar eco nas vossas vidas, esquecei imediatamente que eu o fiz. Gostaria, no entanto, que todos guardassem dessa cerimónia a lembrança de um acto em que vivemos momentos verdadeiros – leves de peso, carregados de sentido. De facto, deparei comigo própria incapaz de recusar este convite. Era minha língua, e a minha cultura, em confronto com uma outra cultura. Era uma certa história da Europa, uma história que tocava o passado, e também o futuro dos países europeus (Llansol, 1994, p. 94-95).

Ainda nesse mesmo texto de apenas três páginas, no final dele, escutamos de Llansol que ela não renegaria esse povo, essa história, essa área geográfica, esse sentimento, essa língua, e esse era o motivo por que não pôde deixar de ir. Também por esse motivo, ela diz, “posso agora entrar no meu silêncio. Silêncio para qual nasci” (Llansol, 1994, p. 96).

Na Literatura, e Llansol sabia disso, reina o poder. O poder de uma certa Literatura, uma certa maneira de escrever, uma certa história do mundo, da nossa própria história humana. Na Sorbonne, Llansol, diante do público, frente a frente, vai perguntar aos que escutam seu discurso: “o que é que esse livro vos contou? Talvez um mal silêncio. O silêncio da Casa contra uma criança” (Llansol, 1994, p. 116). Assim escreveu sobre *Um beijo dado mais tarde*, romance premiado pela APCA em 1991, em texto intitulado “Para que o romance não morra”.

Nesse livro, *Um beijo dado mais tarde*, no primeiro capítulo, chamado “A morte de Assafora”, lemos no prólogo: a morte de uma cabra que se via da janela, estava longe, que antes balia e se deixava ouvir, mas, ao cortar seu som, com a mão direita e uma faca, seu pelo se agitava agora sem balir, e ficou a sangrar. Nasceu dessa morte

uma segunda língua, o lugar da intersecção da língua arrancada com a outra língua transparente. Nesse corte, então, em que não se pôde mais ouvir o som do animal que se ouvia antes, encontra-se a herança da *rapariga que temia a impostura da língua*.

No livro, a rapariga é Témia, a figura que temia a impostura. Nessa casa, em que uma cabra está a sangrar e a tia, Assafora, passa pela morte, “não se administrava bem a Justiça da língua” (Llansol, 2013, p. 7). Assim, lemos: “sou a rapariga que temia a impostura da língua e, ao subir estas escadas para tocar as chamas da entrada em que arde, o presente, o passado, sinto-me Témia, temível e com temor” (Llansol, 2013, p. 8). Mas era preciso, diz uma voz do texto, encontrá-la, a rapariga, e trazê-la para fora da sua nostalgia infinita, para sair do círculo de sofrimento da língua. E, mais do que isso, da intersecção das duas línguas, a que balia e a que nasceu do sangue da cabra, voou o Falcão, ou Aossê feito ave. Em Llansol, o Falcão, ou Aossê, é a figura, os contornos, digamos assim, de Fernando Pessoa¹⁶.

É preciso dizer, antes de chegarmos a falar, propriamente, sobre o que significam as figuras em Llansol em sua textualidade; não se trata de personagens, assim como costumamos pensar em Literatura. Personagens, para Llansol, estão fadados à morte pela representação, são *como se fossem*. As figuras, personagens históricas e míticas, plantas e animais, são formas vivas, elas não são necessariamente pessoas, mas contornos, delineamentos, e por isso “não podem estar sujeitas a uma lei de acabamento da própria vida” (Llansol, 2011c, p. 49). Mas seguimos caminhando.

Em 1985, por *Um falcão no punho – diário I*, Llansol recebeu o prêmio D. Dinis e em seu discurso, intitulado “Encontro-me no novo”, ela escreve:

Tenho testemunhado, nos oito ou dez livros que até hoje publiquei, sobre a incompatibilidade radical entre o mundo dos Príncipes e o mundo das gentes. Incompatibilidade, que à medida que vou avançando na elucidação do meu objecto da minha visão, me parece

¹⁶ Ver em: BAETA, Vania. *Carta a um feminino de ninguém* (2019, p. 57-58): “Aqueles que transitam na obra llansoliana sabem que Fernando Pessoa lhe é uma figura absolutamente cara; sabem que ele faz parte de sua linhagem; que habita muitos, ou quase todos, dos seus livros; e que uma das maneiras de entrar nesse espaço figural se dá por uma operação de letra. O nome do poeta sofre, então, uma espécie de mutação, a partir da manipulação de suas letras, como se fosse um jogo anagramático, cujo efeito atingiria sua ‘restante vida’, isto é, sua tradução/leitura, sua tradição, sua traição (porque essas três palavrinhas sempre caminham juntas). A operação é a seguinte: PESSOA → AOSSEP → AOSSÊ → resta o ‘p’ de Poeta, de Pessoa, de personne, leia-se pessoa-ninguém. Em determinado momento, na obra llansoliana, ainda encontraremos: AOSSEA, feminino de ninguém. E, mais ainda mutante, essa figura tomará a forma de um falcão: Um falcão no punho. No entanto, aquilo que na obra llansoliana aparece como uma subtração aparece na obra pessoana como uma multiplicação: o drama-em-gente, que faz proliferar, ou explodir, ou implodir o nome em heterônimos, estilizando o ‘Eu’ em ‘Eus’ – significante que também comparece na obra da escritora, quando ela resolve retirar o D de Deus”.

não só radical mas igualmente insanável, uma espécie de ferida marca distintiva que nos separa, entre os humanos, uns dos outros (Llansol, 1994, p. 84).

Em “Por que não pude deixar de vir”, texto apresentado na Sorbonne, Llansol coloca que:

Todos nós, portugueses e europeus do centro da Europa, somos, ao mesmo tempo, os descendentes de um mesmo problema e os herdeiros de um modo radicalmente diferente de resolver. Esse problema, suscitado pelo Renascimento, a Reforma e as Descobertas, é de uma grande simplicidade de definir. Será ou não possível vivermos na proximidade uns com os outros, constituir uma sociedade em que nenhuma pessoa, contra o respeito que deve a si mesma, seja reduzida à impotência, nem à cega opressão de alguém sobre ninguém? Quinhentos anos passaram (nada, ou pouco segundo o tempo) e a resposta concreta permanece um enigma. Uns e outros tentamos caminhos diferentes para encontrar, e tanto nós, como vós, regressamos de passos vazios. Estamos, pois, todos no mesmo ponto obscuro, ricos de experiência, mas sem nada sabermos de definitivo. Eis em poucas palavras, a fonte de energia dos meus textos. Por que razão me será impossível deixar de escrever, e por que razão eu vim (Llansol, 1994, p. 95).

Coloco essas duas citações seguidas uma da outra, porque nelas podemos ver alguns fragmentos do testemunho de Llansol a respeito da sua própria experiência de escrever. Llansol testemunha sobre a incompatibilidade radical entre o mundo dos Príncipes e o mundo das gentes. Essa incompatibilidade, à medida que avança nesse objeto, foi percebida como uma espécie de ferida, uma marca que separa os humanos uns dos outros.

Se aproximamos a primeira citação da segunda, seu testemunho cruza com uma dimensão histórica, com um certo lugar, com os europeus do centro da Europa, descendentes e herdeiros de um mesmo problema: o Renascimento, a Reforma e as Grandes Navegações. “Era uma certa história da Europa, uma história que tocava o passado e também o futuro dos países europeus” (Llansol, 1994, p. 95).

Sobre o mundo dos Príncipes, esse é o mundo onde figuram o poder e a lei, a sustentação da sucessão, da ordem temporal cristã e europeia. “Na prática sexual do Príncipe, não há só um acto de prazer e reprodução, há também, e sobretudo, um ato de posse da terra, dos homens e do feudo” (Llansol, 1994, p. 108). Já o mundo das gentes, onde se encontra a figura do eremita, sustenta uma geografia eremítica que não possui

laços e segue a sua própria lei. A respeito desse mundo, ela escreve: “tudo traços negativos, porque assim é que o mundo olha” (Llansol, 1994, p. 100).

Llansol encontra na mística oriental, principalmente em Ibn’Albi, um pensamento que estava próximo de “uma ‘solução’ viável e positiva, harmônica e operativa, ao problema da dualidade dos mundos que, enquanto dualidade pensada e assumida, tem causado imensas e incalculáveis perdas ao ser humano mais comum. A ele, mas também a esta pedra, a este arbusto, a este bicho” (Llansol, 1994, p. 99). Como percebeu Llansol, parecem existir dois mundos, irreduzíveis e ao mesmo tempo duais: o Mundo dos Príncipes e o mundo das gentes, o Mundo e a Restante Vida, a qual quer dizer: “a nostalgia de um falcão para cada punho” (Llansol, 1994, p. 115).

Esses textos da mística árabe, dos séculos XIII/XIV, escreve Llansol, chegaram ao Ocidente sete séculos depois, não porque eram pouco difundidos ou pouco numerosos, mas “porque uma barreira se levantou contra eles – árabes, muçulmanos e nós, europeus cristãos –, entre eles no auge, e nós a despontar para a vontade. A vontade de os vencer e, depois, de os fazer à nossa imagem. Enfim, não vieram até nós porque não os procurávamos, esses textos” (Llansol, 1994, p. 97).

Como seria, Llansol se pergunta, se esses textos tivessem chegado ao Ocidente não sete séculos depois, mas antes. Além de Ibn’Albi, a escritora cita outros nomes: Ramon Llull, que veio antes de Eckhart, Ruysbroeck, dos textos de Avicena, Averroes e Al Hallaj. Embora não conheça esses textos, pressinto a importância que eles têm, pois sinto ter encontrado também a minha linhagem, depois, muito depois de sete séculos. Sobre os eremitas, o que vai dizer Llansol é que

[...] houve um meio eremítico, existiram paisagens místicas, houve uma geografia de eremitérios, existiram centros de irradiação que travavam debate entre si, houve mestres, existiram linhagens de místicos. Esses homens e mulheres (porque esse foi um meio humano que não discriminou uns e outros) importa imaginá-los como atletas de uma ambição feita de um só vórtice, intensos, exclusiva e metodicamente ocupados a utilizarem as suas próprias vidas como o lugar, por excelência, da interrogação humana, e o meio exclusivo da resposta a encontrar. Eles queriam saber por que é que o Amor parece amar tão mal; por que é que os homens morrem tristes, em vida; por que é que sempre aceitaram fazer parte dos fantasmas de um tirano. Está é a primeira razão por que foram quase sempre isolados, mas raramente *individuais*. O que procuram só em cada um deles se encontrava. O caminho da procura era seu próprio corpo. Não tanto o corpo físico mais as paixões da sua específica vitalidade, o sensível que os ligava a terra, os sentidos com que se faz um mundo quando

esse mundo é, sobretudo, suspeito de impostura (Llansol, 1994, p. 101-102).

Essa citação se encontra no texto “Diálogo com Llull”, publicado na Revista Vértice, em 1991. Nela, é possível ver a importância da mística árabe para a textualidade de Llansol.

Sobre os eremitas e os místicos, não se pode pensar, ela escreve, que todo místico era eremita e todo eremita era místico, mas sem a difusão do eremitismo não haveria como sustentar e dar continuidade aos estados místicos e suas experimentações. Eles criaram um mundo a que deram forma, um a um, pois trilhavam o seu próprio caminho. O seu universo não é feito de causas, mas de coincidências. A sua vida não incluía projetos, pois tinham uma noção do real oposta à noção da razão ocidental. Nesse sentido, escreve Llansol que

[...] esse real caracterizava-se por uma componente imaginal intensa, constituída por objectos, estados e visões que, hoje, tenderíamos a considerar bizarros, quando não loucos. Deram, no entanto, a origem a cosmogonias complexas, a geográficas mentais imensas e diversificadas, cujos factos não podem ser ditos em narrativas, nem expressos em sequências de causa-efeito [...]. Compreende-se que para eles não existisse resignação (a morte por tristeza em vida) nem pudessem conceber entregar suas vontades na mão de um tirano (Llansol, 1994, p. 103-104).

Nesse texto da Revista Vértice, Llansol conta que se deparou com o livro de Llull chamado *Livro do Amigo e do Amado*, onde são apresentadas as características do amor divino entre o Amigo e o Amado, quer dizer, entre o místico e Deus. Sobre o livro, Llansol demonstrou simpatia e antipatia, sentiu pena e depois chamou de nostalgia a forma do seu sentimento. Ele foi escrito para a educação dos Príncipes, bem como para o esclarecimento de letrados, e é

[...] diálogo de amor sufi, no contexto imaginário de um eremita cristão, não parte dos estados místicos. Dá a conhecer ao Ocidente das Cruzadas alguma teoria mística oriental. Na grande tradição árabe também há tratados alegóricos. Serviam para dar a entender à massa muçulmana sunita a possibilidade de um outro tratamento da letra – esotérico, diziam –, uma leitura do espírito (Llansol, 1994, p. 98).

Para a sua alegoria pedagógica, Llull imaginou a personagem central como um homem sem laços, avançado na idade, que antes tinha uma vida ativa, mas agora não

trabalha. Em sua vida não há sexo, nem relações interpessoais no presente, nem memórias de relação do passado. Essa figura, escreve Llansol, Llull a pensou porque já era uma figura vencida, “abolida pela conjunção, no nosso ocidente, da regra monástica com a lei da Igreja e com o direito dos Príncipes” (Llansol, 1994, p. 100).

O livro de Llull, diz Llansol, não tem amplitude respiratória, é falho de espontaneidade, possui um frágil rigor expressivo, com pouco desejo de conhecer, “é um quase nada e, todavia, ainda belo” (Llansol, 1994, p. 97). Ele tem um certo fulgor, porém, é pobre e dramático. No tempo de Llull, não se deixava dizer claramente. Nessa época, o estado eremítico era vigiado, ligado a comunidades monásticas e só era aceito temporariamente. Por isso, o estado permanente do eremita era apenas uma lembrança de uma forma humana fadada a acabar, em vias de extinção. Llansol, então, pergunta: por que Llull volta a essa figura já morta? E, assim, ela escreve:

O eremita, no seu anacronismo, é a semente, a imagem do início; uma figura de estilo, pois, e também o ideal de uma problemática. A mensagem descodificada entende-se muito bem: o Príncipe foi instituído para resolver os problemas do mundo, não segundo as regras do realismo político, mas seguindo em espírito os ideais tendenciais do eremita. Na sua face positiva quer dizer que os desígnios da História não estão nas mãos dos Príncipes. Mas, na sua face ameaçadora, a mensagem dizia aos Príncipes que, se ousassem torna-se donos dos homens, o duplo do eremita – o rebelde – apareceria da cena da História, e com ele traria o ciclo do medo (da doença, da morte, do fim do mundo) (Llansol, 1994, p. 105-106).

Como exemplo do ciclo do medo, Llansol cita dois exemplos: a Batalha de Frankenhause, em 1515, dos camponeses alemães, cujo líder era Thomas Mützer, derrotado pelas tropas conjuntas do Landgrave Filipe I de Hesse e do Duque Jorge da Saxônia; e o Holocausto. A fundação da modernidade, escreve Llansol, seria, então, a mais ampla concentração da energia rebelde, pronta a intervir contra o mundo.

O que sempre foi evidente para um eremita não o era para um não eremita: o estado de casado, a prática do sexo como reprodução, a necessidade do trabalho, a sujeição ao Príncipe, o centro imposto pela espada. “Foi contra este muro, ou nas margens desse fosso, que houveram de enfrentar os mundos irredutíveis” (Llansol, 1994, p. 104), “inimigos um do outro, temendo-se” (Llansol, 1994, p. 99). Para o eremita, seria justamente o mundo dos Príncipes o que o faria se perder do dom poético e da consciência livre. Mas o que fazem juntos, pergunta-se Llull? Por que apresentar

para o Príncipe “o eremita como seu modelo”? (Llansol, 1994, p. 105). E Llansol responde que na prática “inimizar-se-iam mortalmente”. Em Llull existe um anacronismo fundamental, seu esquema é uma montagem. Nas palavras de Llansol, ele

[...] vai ao eremita, e tira-lhe a problemática, deixa morta a sua prática de vida que já está morta; vai ao Príncipe, e condena-lhes o seu princípio de acção, confere aos seus fins os ideais do eremita, e, no lugar de uma pragmática difícil e errática, deixa uma mística concebida para o homem sem laços. Diz ao eremita, elogiando-o, todavia, que seu tempo não é o tempo dos homens, nem o seu modo de vida, o modo natural de viver social dos homens, de que o príncipe é a figura unificadora (Llansol, 1994, p. 106).

A ação pedagógica de Llull consiste em uma oportunidade, já que o destino do Ocidente ainda não estava definido. Foram livros como o de Llull que ajudaram a mística, no Ocidente, a ser gradativamente assimilada a sonho vão, “a excessos não caucionáveis, a um realismo pré-racional, porventura nobres, mas irremediavelmente ineficazes” (Llansol, 1994, p. 98-99). Em Llull:

O eremita que vemos discorrer sobre o amado, o narrador que se afasta para a zona obscura desse diálogo, aparece como aquele que é suposto ter vindo testemunhar sobre o *único necessário* – o terreno comum, primordial e verdadeiro, onde poderiam encontrar todos os homens, para lá das escolhas religiosas particulares e do lugar que a cada homem coube nas respectivas sociedades (Llansol, 1994, p. 105).

Existe no livro de Llull uma ambição visionária, a junção ideal dos mundos irreduzíveis, o dos Príncipes e o do eremita. No entanto, ainda continuamos a nos perguntar, questão de urgência: “será ou não possível vivermos na proximidade uns com os outros, constituir uma sociedade em que nenhuma pessoa, contra o respeito que deve a si mesma, seja reduzida à impotência, nem à cega opressão de alguém sobre ninguém?” (Llansol, 1994, p. 95). Para Llansol, a resposta concreta a essa pergunta permanece um enigma, “pois quinhentos anos se passaram e uns e outros tentamos por caminhos diferentes respondê-la e voltamos de passos vazios, pois nada sabemos de definitivo” (Llansol, 1994, p. 95).

A textualidade de Llansol tentou tratar da ferida que nos separa, nós humanos, uns dos outros e de outros seres, a hierarquia que há em nossas relações, humanas e não humanas. Com seu texto, tratou de refletir sobre a impostura. Tratou da cura da História, não só de uma certa história da Europa, mas além-mar, a nossa própria história

humana. A cura do Eu e de Deus, da subjetividade burguesa cristão europeia. A cura do pensamento, a cura, por fim, do que é imutável. Por isso, ela decide, numa “altura natalícia, tirar o d de deus, e chamar **eus** ao que for a diferença que o prive de ser a sua vontade” (Llansol, 2011, p. 17). Sua escrita, pode-se dizer, é uma espécie de cura incurável da própria Literatura, pois Llansol estava certa de que “o Texto modificou o corpo dos homens” (Llansol, 2011, p. 126).

Llansol sabia que não se encontrava fora de uma certa história a fundação da própria Literatura Portuguesa, da língua maior de seu país, Portugal, que também dessa história foi herdeira e, no entanto, sempre esteve fora, em águas menores, para além de uma geografia histórica. Ela achava estranho o fato de escrever em português, mas foi nessa língua que nasceu, nessa mesma língua escreveu seus textos e, no entanto, não havia uma cultura para os receber. O que ela propôs, radicalmente, junto à escrita, era caminhar da narratividade à textualidade, “desfazer o nó que liga, na literatura portuguesa, a água e os seus maiores textos. Mas esse nó é muito forte, um paradigma frontalmente inatacável” (Llansol, 2011a, p. 32). Seus textos caminharam por águas menores, tornando comuns nomes maiores da história, assim como a figura de Camões, que passou a se chamar Comuns.

Um dia, na casa de Jodoigne, na Bélgica, Llansol se sentou no banco verde do jardim, junto de *Prunus Triloba* (uma árvore que cresceu demais e é uma de suas figuras), e refletiu: “devia perder da literatura para contar de que maneira atravesssei a língua, desejando salvar-me através dela” (Llansol, 2011a, p. 12). Na literatura portuguesa contemporânea, as obras de Llansol são o avesso à representação e a todas as formas de ortodoxia do texto literário. Nesse sentido, “contrapondo a noção de textualidade à de narratividade, a autora propõe a construção de uma escrita não encarcerada na moldura da verossimilhança [...]” (Branco, 2000, p. 40). Assim, perder-se da literatura foi o modo como o texto de Llansol percorreu e ainda percorre o sair para fora do peso da fundação da Literatura, da Literatura Portuguesa com letra maiúscula, de uma certa forma de escrever. Então, para Llansol:

[...] eu creio que Portugal é um território de viagem, estelado, ou com a configuração das estrelas, pelos itinerários dos portugueses, fugitivos, judeus, comerciantes, emigrantes, ou navegadores; tal é a árvore genealógica desenhada à margem da literatura portuguesa. Os temas circunscritos ao país despido das suas rotas de viagem, são temas carcerais que revelam a mediocridade das relações de sociedade, em geral, e o desenvolvimento normativo da literatura [...] (Llansol, 2011a, p. 12).

Afora as rotas de viagem, digamos, a geografia dos rebeldes, os fugitivos, judeus, comerciantes, emigrantes, ou navegadores, o que se viu, no centro da literatura portuguesa, foram temas, como diz Llansol, mediocres da sociedade e de suas relações e a configuração das normas da Literatura. Para Llansol:

[...] através do **romance**, assim como, e em paralelo, do voto universal, da instrução obrigatória e generalizada, e dos sistemas de Previdência, que se fez a integração social da sociedade moderna, baseada no primado da liberdade de consciência. O romance trouxe uma visibilidade imaginária, mas verosímil, do “privado” de classes e castas que praticamente se degladiavam, na base de preconceitos mútuos. O **romance** pô-las em contacto entre si e veiculou o sonho da fraternidade universal dos homens, **porque todos são iguais perante a existência enigmática** (Llansol, 1994, p. 119, grifo da autora).

O que Llansol desejou que ficasse naquilo que escreveu é a afirmação de que o que nos iguala é a existência enigmática, que somos epifanias do mistério. Assim, para ela,

[...] há uma história dos intensos que porque necessitados de misericórdia não impuseram aos seus congêneres as cadeias da explicação, nem miragens para o desejo. Gostaria que sobrevivesse a afirmação que nós somos epifanias do mistério, e mistério que nos nossos balbuciantes se desenrola (Llansol, 1994, p. 85).

Pelas cadeias da explicação foi justamente o caminho que Llansol não tratou de caminhar com a sua escrita. Para Branco, a própria Literatura é “deslocada do confortável lugar do literário e lançada, por ‘amplificação’, ao ilimitado da textualidade (Branco, 1997, p. 64). E da textualidade de Llansol, de sua própria língua, não se pode esperar uma narrativa que é contada do início ao fim, não é o caso de tentar fechar um enredo e a escrita dentro de temas. Por isso, também, não é o caso de classificar sua escrita em uma forma fechada, em gêneros definidos, porque seu texto é aberto, inclassificável. Nesse sentido, escreve Llansol:

[...] à medida que ousei sair da escrita representativa em que me sentia tão mal, como me sentia mal na convivência, e em Lisboa, encontrei-me sem normas, sobretudo, mentais. Sentia-me infantil em dar vida às personagens da escrita realista porque isso significava que lhes devia igualmente dar a morte. Como acontece. O texto iria fatalmente para o experimentalismo infável e/ou hermético. Nessas circunstâncias, identifiquei progressivamente “nós construtivos” do texto a que chamo figuras e que, na realidade, não são necessariamente pessoas mas módulos, contornos, delineamentos. Uma pessoa que historicamente existiu pode ser uma figura, ao mesmo título que uma

frase (“este é o jardim que o pensamento permite”), um animal, ou uma quimera. O que mais tarde chamei cenas fulgor. Na verdade, os contornos a que me referi envolvem um núcleo cintilante (Llansol, 2011a, p. 121).

Nesse ponto, voltamos às figuras e àquilo que Llansol chamou de cenas fulgor. Em suas obras, duas figuras chamam a atenção: os *reais-não-existent*s e os *existentes-não-reais*. É a partir delas que conseguimos entender a diferença que Llansol coloca entre aquilo que chamamos de personagens e aquilo que ela vai chamar de figuras. Isso, para chegar, então, às cenas fulgor, que é por onde as figuras dos seus textos caminham. Mas comecemos com as personagens, palavra que estamos mais acostumados a ouvir, quando se trata de Literatura. Para Llansol, elas se encontram no campo do rigor da forma e são chamadas de *reais-não-existent*s. Elas remetem a uma escrita que está ligada à representação e à metáfora, às noções clássicas do realismo e da ficção. Nesse sentido, personagens significam meros seres de ficção, são como se fossem a realidade, nunca uma coisa que é, que está viva no meio do vivo e que se transforma. Ao contrário disso, as figuras são, elas não existem como se fossem, por isso, para a autora, “a figura nunca é um inerte, mas um princípio activo, cuja harmónica e trajectória se esvaem se o impedirem de agir segundo o seu próprio princípio” (Llansol, 2011a, p. 122).

Com a invenção da Literatura, a ficção foi considerada o *como se fosse* a realidade, apenas uma representação. As personagens, nesse sentido, também ocupariam esse lugar, são *como se fossem*, não agem segundo o seu próprio princípio. Por isso, escreve Llansol: “quando me perguntam se escrevo ficção tenho vontade de rir. Ficção? Personagens que acordam, dormem, comem? Não, não tenho nada a ver com isso. Para mim, não há metáforas. Uma coisa é ou não é. Não existe o como se” (Llansol, 2011a, p. 48). Assim, não se pode dizer que a textualidade de Llansol é ficção, nem verdade, mas deve ser tomada como caminho.

Diferente das personagens, as figuras são os *existentes-não-reais*, elas se encontram na superfície do texto e não no fundo. Nelas, não há nada para descobrir, nem interpretar, ou tirar do fundo para fazer vir à tona o *como se fosse*, quer dizer, elas não são fechadas em si mesmas pela representação. As figuras são vivas, porque “a figura deseja a metamorfose. E é nesse movimento de metamorfose que ela sobre-vive” (Neto, 2009, p. 25). Figura é a promessa que nunca chega a uma forma definida, porque os seres mudam de forma, caminham de cena em cena no fulgor das imagens. Sobre a relação das figuras e das cenas fulgor, lemos com Llansol:

[...] indo de cena em cena, deparou-se-me o que mais tarde chamei figuras e que, num primeiro contacto, nada mais são do que personagens históricas ou míticas; plantas e animais; um dispositivo de companheiros que tomam parte na mesma problemática [...]. Na realidade, todos foram, abertamente ou sem uma consciência clara, místicos que não o puderem ser (Llansol, 1994, p. 129).

Se vamos de cena em cena, podemos pensar, então, na cena como caminho, porque, para Llansol, “o texto, lugar que viaja. Picada rápida. Encontro breve” (Llansol, 2011a, p. 126). As figuras caminham na cena fulgor, nos extratos de reais, não na cena fechada em si mesma, que não participa das diversas partes. Para os místicos, inclusive, caminhar tinha a ver com uma questão de comunhão e fusão, em que o pensamento “a um só tempo se completa e se dissipa em um Todo” (Gros, 2010, p. 94). A cena fulgor é a própria técnica da escrita de Llansol, pois não é à toa que para ela “não há literatura. Quando se escreve só importa saber em que real se entra, e se há técnica adequada para abrir caminho a outros” (Llansol, 2011a, p. 52).

Na cena fulgor, as figuras são mutantes, seus nomes próprios perdem a força ao cair da letra e, por subtração, o peso do nome também cai. Cito a seguir algumas figuras que encontramos no texto de Llansol. Camões, que se torna o Comuns. Fernando Pessoa, o Falcão ou Aossê. Thomas Müntzer¹⁷, aquele que não se esqueceu que foi decapitado e que “lembrava-se do que lhe acontecera as muitas paredes do quarto” (Llansol, 2001, p. 13), no livro *A restante vida*. Nessa mesma cena, Ana de Peñalosa passeava com Müntzer pelo quarto para celebrar o encontro e “trazia na mão um livro, espécie de livro com magia” (Llansol, 2001, p. 13). Ana de Peñalosa, por exemplo, nasceu em *Causa Amante*; ela é alguém que “historicamente ajudou João da Cruz com os bens que dispunha. Assim, na horda humana, houve humanidade. Um vislumbre. E a sua grandeza constitui em ter acreditado nesse vislumbre” (Llansol, 2011a, p. 123).

¹⁷ “Thomas Müntzer foi um padre alemão do séc. XVI que abdicou do título de padre da Igreja Católica para seguir as ideias do protestantismo. Porém, logo se desvincilhou do movimento protestante e montou sua própria religião. Em 1515, liderou um grupo de cerca de 8000 camponeses na Batalha de Frankenhausen, convencido de que Deus iria intervir, ficando do seu lado. A batalha terminou num verdadeiro massacre. Müntzer foi capturado e preso. Sob tortura, ele abjurou o protestantismo para não ser queimado e foi decapitado em 27 de Maio de 1525” (Neto, 2009, p. 37).

Prunus Triloba¹⁸, “que no catálogo devia ser uma árvore de ornamento e que, ao crescer, não foi” (Llansol, 2001, p. 115). A gata Branca, “que também não era um animal que se deixasse domesticar pelas imagens de saber que correm pela história natural” (Llansol, 2011a, p. 56). O cão Jade, que tinha milhares de paisagens. Além dessas figuras, lembremos de Copérnico, Bach, São João da Cruz, Musil, Emily Dickinson, Nietzsche, dentre outras. As figuras de Llansol, sua comunidade, são os rebeldes, os marginais, os malditos, os sem-apoio.

Em Llansol, essas figuras históricas ou míticas, plantas e animais, são sempre abertas às transformações, não são vivas e nem mortas, são formas do vivo, presenças sem contornos fechados, inclusive, sem o encerrar do tempo. O anacronismo em que vivem (lembremos de Llull, ao trazer de volta a figura do eremita já em vias de extinção) quero relacionar com uma experiência que a escritora conta no texto “O extremo ocidente do Brabante”¹⁹:

Estava eu de visita ao *béguinage* de Bruges, quando, de súbito, tive a sensação estranha de que vários níveis de realidade ali aprofundavam a sua raiz, coexistindo sem nenhuma intervenção do tempo. Havia as mulheres beguinas, ao lado dos portugueses descobridores de novos mundos, tornados oportunistas e comerciantes de especiarias; havia rebeldes ocultos mas já no rasto da liberdade de consciência; havia místicos com um pensamento; havia o mundo anônimo que, sem parança, não deixava de fluir. Estas paragens atraíam o tenro; o novo; o audacioso; o potente. Como uma morada do que está de passagem. Geograficamente, era a encruzilhada do espiritual, num sítio ainda vazio, em que eu perguntava a mim própria em português, em português e não em qualquer outra língua. **O que se passou aqui? O que é que aqui, no que se passou continua a passar?** (Llansol, 1994, p. 126-127, grifo da autora).

Essa experiência que Llansol viveu em Bruges é muito forte: a sensação estranha de que vários níveis de realidade coexistem sem nenhuma intervenção de tempo. Todos ali, no *béguinage* de Bruges, as mulheres beguinas, os portugueses descobridores, os rebeldes ocultos, os místicos, o mundo anônimo, vivem não separados uns dos outros, não estão

¹⁸ Em *Finita -- diário II*, Llansol escreve sobre Prunus Triloba: “Quando saímos desta casa, a senhoria, de oitenta anos, mandou-a cortar rente. Uma dor, ainda inqualificável, ficou ali, porque, em texto, nunca me foi revelada. Essa mulher, de oitenta anos, morreu inexplicavelmente, trucidada por um camião que atravessou louco, sem travões, o centro de Jodoigne. Não houve vingança alguma, e muito menos epílogo, porque a dor ficou ali ainda” (Llansol, 2001, p. 115).

¹⁹ Llansol chegou a Bélgica em 1965, vinda da ditadura de Salazar, em Portugal. Viveu exilada com Augusto, seu marido, em Jodoigne, até 1985. Na Bélgica, escreveu parte dos seus 29 livros publicados e mais de 70 cadernos inéditos. Depois voltou a Portugal para viver na cidade de Colares até 1994 e depois em Sintra, até 2008, ano de sua morte (ou melhor, sobrevida), aos 76 anos.

presos a uma ordem do tempo, nem muito menos mortos. Ela mostra, sem dúvidas, que aqui e lá, no *béguinage*, o que se passou continua a passar e “voltar a qualquer época era sempre possível” (Llansol, 2014, p. 11). Dessa experiência, talvez, Llansol tenha entendido por onde as figuras de seus textos caminham, “lá-embaixo-sobre-aqui”:

Esta genealogia de figuras que o texto aqui convocava; ou, então, **lá embaixo**; ou, então, **lá-embaixo-sobre-aqui**, partilham indubitavelmente, uma mesma problemática, quer o seu nome seja Müntzer, ou Eckhart, ou Hadewijch, ou Isabôl, ou Peñalosa, Hamman, Camões, João da Cruz, Copérnico, Nietzsche, Hölderlin, Pessoa, Kafka, Bach, Coração de Urso, Prunus Triloba, Besante, ou Potropato (Llansol, 1994, p. 129).

O que essas figuras possuem em comum Llansol chamou de técnica visual, a partir da qual o mundo é visto sobreimpresso, em sobreimpressão, e, nesse sentido, “poder nenhum alcançaria submeter ao seu domínio” (Llansol, 1994, p. 129). No entanto, “foi sempre nas encruzilhadas da soberania [...] que eles se colocaram e nos apareceram” (Llansol, 1994, p. 129), os místicos que não o puderam ser e que mais tarde chamou-se de rebeldes, aqueles que caminham contra a ordem do mundo dos Príncipes.

Existe uma passagem com a escrita que sai do modo representativo para o sobreimpresso, que é, por sinal, a sobreimpressão, a imaginação criadora da mística árabe. Não é a paisagem da escrita fechada, mas um contorno aberto, “uma morada de imagens -, dobrando o espaço e reunindo diversos tempos” (Llansol, 1994, p. 128). Para Llansol, a sobreimpressão começa verdadeiramente em *O livro das comunidades: Geografia de Rebeldes I* (2014). Nele, vemos uma série de figuras que nascem: Eckart, Müntzer, S. João da Cruz. Os nomes “designam metonicamente uma época da Europa – desde a formação das suas nações até as guerras religiosas” (Lopes *apud* Llansol, 2014, texto de orelha).

Todos esses nomes próprios, na paisagem do texto llansoliano, escreve João Rocha, lançam

[...] o nome próprio à ordem do comum. Lança-o nesta ordem precisa, pois, na matéria figural que se apresenta, o nome próprio e o poder a ele atado perdem força e o que restará serão apenas destroços de combate, toques de leveza... Camões torna-se Comuns, por exemplo, Dom Sebastião torna-se Dom Arbusto. Nessa aparente brincadeira com as letras, Llansol livra esses nomes de todo o peso. Peso de

fundar uma língua (a língua portuguesa). Peso de fundar uma literatura. Peso de fundar uma História. Do peso à leveza. Do peso à ordem dos comuns. Parece estar aí a direção que nos aponta Llansol: a de evoluir para pobre (Neto, 2009, p. 27).

“Evoluir para pobre” tem a ver com esta passagem: “do peso à leveza”. Tem a ver com retirar o peso dos nomes próprios, da fundação da Literatura, da História, das Ciências, para trazer o deserto do nome do Homem, a ressurreição dos corpos, a sua sobrevida. Para Branco, ser mais pobre

[...] é uma boa diferença... Eu gosto muito daquele livro de Deleuze, Por uma literatura menor, quando ele vai falar de Kafka. O escritor tem que conseguir fundar sua própria língua no seio de uma língua maior. Isso é de uma radicalidade, não é? Você escrever o seu próprio dialeto, em seu próprio idioleto, estrangeirizar sua própria língua e, ao mesmo tempo, transmitir. No um a um. A literatura é muito no um a um, muito pouco das multidões. Se você compõe uma sinfonia, que é uma coisa maravilhosa, você vai reunir aquele bando de gente ali naquele momento junto, te escutando, ou mesmo a composição popular reúne aquela multidão a sua volta. Na literatura, é cada um com seu livro e os efeitos singulares (Branco; Sobral, 2022, p. 72-73).

Se, então, a literatura se faz no um a um, quero lhes contar como foi, para mim, o encontro com o texto de Llansol. Em 2015, assistia a uma aula de Lucia Castello Branco na UFMG, na Faculdade de Letras, e numa dessas aulas me lembro que Lucia deu a cada um uma cópia do texto de Llansol já mencionado aqui, chamado “Para que o romance não morra”. Fiquei tão abismada com esse texto de Llansol que depois decidia, ainda sem saber, o caminho sem caminho que eu ia tomar, o começo de um outro modo de ler e escrever Ciência e Literatura, ainda sabendo que, para isso, teria que rabiscar essas duas palavras, a ~~Ciência e a Literatura~~, e disso tentar escrever nessa Casa maior uma escrita menor, para não voltar mais ao mesmo.

Li poucos livros de Llansol até o fim. Os que li considero que meu corpo e minha voz seguiram também por caminhos de picada, de atalho em atalho, no risco da leitura que se apaga na superfície, quando a gente vai na andança de ler. Não é que tenha sido tomada por preguiça ou desinteresse; ler Llansol, picadamente ou não, indo de página em página, em ambos os casos, parece levar aos caminhos de picada, para qualquer um de nós. Texto, como ela escreve, já é uma picada rápida. Da mesma maneira, sempre acreditei que na experiência de ler qualquer texto, do mais comportado ao mais desobediente, nenhum se pode ler assim, de todo. Na primeira vez que li “Para

que o romance não morra”, foi o início que me arrebatou para sempre e mudou o meu caminho “todo” para caminhos de picada. Nele, Llansol escreve:

_____ escrevo,
para que o romance não morra.
Escrevo, para que continue,
mesmo, se para tal, tenha de mudar de forma,
mesmo que se chegue a duvidar se ainda é ele,
mesmo que o faça atravessar territórios desconhecidos,
mesmo que o leve a contemplar paisagens que lhes são tão
difíceis de nomear (Llansol, 1994, p. 116).

Na companhia da escrita de Llansol fui evoluindo para pobre e, como legente, também meu nome foi picado. Então, comecei a peregrinar. Lendo-a, colho uma palavra, lanço para longe de mim, como um semeador faz com as suas sementes. Abro as mãos, que é por onde o poder começa a perder sua força, e a semente vai, ela própria em sua vida. O que leio deixa brotar em algum lugar, onde meus olhos já não podem ver. E ainda que eu volte, para ver se as sementes cresceram, com Llansol é assim, um novo texto, “talvez o leito de um rio, por mutação de leitor em leito” (Llansol, 2011a, p. 122).

Sempre insisti em ler, escrever assim, de todo, como me ensinaram ao longo de minha aprendizagem, e quanto mais insistia nisso, mais os textos faziam eu me perder outra vez, mais uma vez e de novo. Cheguei a tal cansaço que não entrei mais em pé de guerra com um certo tipo de educação do ato de ler e escrever, apenas comecei, pouco a pouco, com a escrita a abrir outros caminhos para fora dos caminhos com trilhas bem marcadas. Depois, aceitei que minha lembrança do ato de ler apagava-se facilmente, como os caminhos de picada, como a própria vida.

Nessa casa, leio picado. Esse foi o jeito que encontrei, por necessidade: estudar picadamente para não deixar de estudar, ler e escrever. Foi a maneira que encontrei, o método incerto mais saudável, o mais generoso para comigo e com o meu corpo. A forma que senti ser a mais verdadeira de ler, escrever, ser legente de minha escrita, de outras, de Llansol, que me ensinou isto: “ave, passa, e ensina-me a passar” (Llansol, 2011a, p. 80). Ler assim, por um outro caminho que não o da ilusão de dominar o caminho da escrita e do *conhecimento*, é um dos bens da Terra para Llansol.

O leitor, ou melhor, o legente, é também uma das figuras de Llansol. Para Janaina de Paula, Llansol “estabelece a figura do legente fazendo uma variação no

termo leitor. Por legente a autora entende: é aquele que deixa espaços entre as palavras, para evitar que a última se agarre à próxima, e toma o texto não por ficção, nem por verdade, mas por caminho transitável” (Paula, 2020, p. 7); a entrada em diversos reais. Existe uma passagem do leitor comum ao legente e ela dependerá de sua postura ou impostura para com o texto.

O leitor comum é aquele que tem por objetivo, ao ler, fazer com que uma palavra se agarre à próxima, não deixando espaços entre elas, criando uma linha reta. O legente, por outro lado, é aquele que toma o texto por caminho transitável. Sendo o legente uma figura de Llansol, ele se encontra nesse espaço figural e é também uma forma do vivo. A textualidade de Llansol, é preciso dizer, onde se vê em companhia as figuras, as cenas fulgor e o legente, tem nessa tríade a sua força. Penso que essa tríade é uma contribuição fundamental à própria Teoria da Literatura, à Literatura, a outros campos do conhecimento, à própria vida: as figuras, porque elas se encontram na ordem dos comuns; as cenas fulgor, porque nos mostram a passagem da ficção, entendida como representação, à entrada em diversos reais; o legente, porque ler não é guardar na memória, mas caminhar sem que se agarre, por impostura, às palavras. É muito importante dizer que: “toda a textualidade de Llansol parece ter se construído como uma afirmação do vivo: sem hierarquia entre o humano, o animal e o vegetal; sem a construção de personagens, mas apostando na metamorfose das figuras, que não estão vivas nem mortas” (Branco, 2022, p. 100). Afirmar o vivo é nunca fechar a própria imagem, nem do humano, nem do animal e nem do vegetal, com a escrita. Há leitores, por exemplo, escreve Llansol:

[...] que sempre se admiraram com a presença, nos meus textos, de animais e de plantas, ao mesmo nível ontológico do ser-humano. Mas não há que admirar porque elas são formas da mesma imagem e excelentes mestres do ser-humano no estabelecimento das relações deste com a Presença não-humana. Tenho vivido muito com gatos, com um cão, plantas (e já vivi com galinhas) com seres humanos e com essa Presença insistente na minha proximidade. O que aprendi é que todas estas formas da mesma imagem relacionam entre si e que a palavra é uma forma de comunicação rara, mesmo entre seres-humanos, e não é, de modo algum, a mais fiável. Tudo comunica por sinais, por regularidades afectivas, por encanto amoroso, por perigo de anulação. Tudo comunica por incompreensão (Llansol, 1994, p. 141-142).

Se tudo comunica por incompreensão, se a nossa comunicação, a do ser humano, não é de modo algum a mais fiável, então, podemos abrir mão do argumento que nos

coloca acima dos animais e das plantas, qual seja, o de que somente nós possuímos a comunicação e, por isso, seríamos mestres e ensinaríamos a todos os outros seres. “O encontro inesperado do diverso” significa, para Llansol, “assistir o belo a comunicar com o silêncio, a fraccionar a imagem nas suas diversas formas, ajudá-las a levantar o véu para que se mostrem mutuamente na beleza própria [...]” (Llansol, 1994, p. 135). Para cada forma do vivo, há o direito de fundar sua própria língua – pobre -, contada uma a uma. “Falo como os inventores de mitos. Nunca reparou?” (Llansol, 2002, p. 151).

Pensar os animais e as plantas em um mesmo nível que o ser humano é trazer-lhes para perto de nós com afeto, sem qualquer espécie de hierarquia e impostura para com as suas línguas. Evoluir para pobre, eis o caminho árduo, mas não menos alegre e de saúde, que nos levará para fora do sofrimento da língua. Assim, “alcançar para cada habitante da terra o direito inalienável à autonomia do seu sopro de vida, e a realização da sua natureza” (Llansol, 2014, p. 131-132). Por isso, Llansol não pôde deixar de vir.

SEXTA CAMINHADA

RESUMO

“Minhas figuras animais se acumulam, ganham em insistência ou em visibilidade, agitam-se, fervilham, mobilizam-se e motivam-se, elas se movem e se emocionam cada vez mais à medida que meus textos se tornam mais visivelmente autobiográficos, mais freqüentemente enunciados na primeira pessoa” (Derrida, 2002, p. 66).

Que entrem os animais

“Como acolher ou liberar tantos ANIMOTS em mim?”
Jacques Derrida

Escrevo na companhia efêmera de um beija-flor e da escrita.

Este texto não começava assim. É que enquanto me dedico a essa caminhada um beija-flor deu para aparecer por vários dias seguidos, entrando uma, duas, três vezes no meu quarto e surpreendendo o meu dia com sua visita ilustre. Às vezes, entra pela porta ou pela janela, permanece por alguns segundos, fala alguma coisinha no seu jeito de falar, produz os seus sons, some.

O fato de que o beija-flor me olha e, em uma palavra sem palavras, dirige alguma coisa do seu jeito de ser na minha direção, um recado talvez, provoca um outro modo de pensar. Não sei o que ele me fala, não nos compreendemos totalmente e, também, não quero responder em seu nome. Em nós nos faltam palavras nas palavras, mas acreditamos que nos comunicamos muito bem, se comparamos com os animais, os quais dizemos serem privados delas, das palavras.

Nesse encontro, eu vejo o beija-flor e o beija-flor me vê. O beija-flor não é mais uma coisa vista que não vê e que não se comunica, só porque não fala assim como eu falo e não vê assim como vejo com os meus olhos. Deixar ser vista pelos animais, considerá-los como viventes que também escrevem o seu próprio testemunho, assim vamos tentar. Mas não é de uma vez que isso acontece, é preciso percorrer um longo caminho; é uma certa humildade que se deve ter, inclusive para saber que não vivemos, nós, humanos, sozinhos no mundo. Vou, não de uma vez, mas pouco a pouco, saindo dessa ideia de que só o meu ponto de vista vê o beija-flor, é o que vale, só o Eu nessa terra testemunha a imagem do mundo. De que maneira nós podemos sair de nós e arriscar a razão para ouvir e ver, por exemplo, o beija-flor como um vivente que é? De que modo podemos abrir nossas cabeças, por um “caminho transitável”, e considerar que existe um beija-flor-de-palavra, que também tem um motivo para escrever seu próprio testemunho de vida?

Do beija-flor, partimos ao urso. Não poderia deixar de falar um pouco, neste texto, sobre a experiência radical que a antropóloga Nastassja Martin viveu na Sibéria, em sua pesquisa de campo, ao encontrar com um urso e ser atacada por ele, na floresta de Tvaián, nas montanhas de Kamtchátka. Nessa batalha travada, no encontro corpo a corpo entre a pesquisadora e o urso, não se trata de quem, por fim, ganhou a luta. Ninguém morre nesse combate. Não só o urso foi a fera de Nastassja, mas, também, ela foi a fera do urso. Aconteceu, como escreve ela, “o entrelaçar dos nossos corpos, aconteceu esse incompreensível nós, esse nós que, de maneira confusa, sinto vir de longe, de um antes bem aquém de nossa existência limitada. O que realmente tenho em comum com a fera e desde quando?” (Martin, 2021, p. 59)

Cada um, nesse encontro, ficou com um tanto do outro, dos ferimentos aos olhares, “o seu olhar amarelo no meu azul” (Martin, 2021, p. 59), os golpes de picareta que feriram o urso e o osso maxilar quebrado de Nastassja, a desfiguração de sua face, pois o urso a atingiu na região da cabeça. Para os nativos, nos olhos de Nastassja, no

reflexo dos olhos dela, o urso viu sua própria alma e é por isso, dizem os nativos, que os ursos não suportam ver os olhos humanos. Nastassja, nesse encontro, a partir dele, é metade humana, metade urso, justamente essa quimera que bagunça com as limitações entre o humano e o natural, a identidade segura de si, do que se é, e a sua quebra.

Andrei, um dos amigos *Even* de Nastassja, ao visitá-la no hospital, na Rússia, depois do acontecido, diz a ela: “[o urso] não quis matar você, ele quis marcar você. Agora você é *miêdka*²⁰, aquela que vive entre os mundos” (Martin, 2021, p. 23).

Muito interessante é o modo como Nastassja escreve *Escute as feras* (2021), o modo como o trabalho científico vai sendo norteado por esse encontro entre ela e o urso, a floresta, os *Even*²¹, chamados de povos do Grande Norte.

A escrita que acontece nesse livro é uma espécie de mistura entre a literatura, a etnografia e o testemunho; um texto que, pouco a pouco, reúne na pesquisa acadêmica o diário de campo com o diário pessoal. Enquanto no diário de campo, no caderno diurno, as anotações se concentram em descrições mais objetivas, transcrições e diálogos, no caderno preto, o diário da noite, por sua vez, estão os sonhos, fragmentos mais íntimos, sofrimentos psíquicos e físicos. É neste cruzamento que a escrita, na obra, expõe os limites do trabalho antropológico e rompe com as fronteiras do como devemos escrever um trabalho científico, ao trazer uma outra maneira de escrever que considera as contribuições do diário pessoal, o qual faz parte ali da escrita acadêmica e caminha junto com ela. Sempre penso nisto: imagine quantas histórias ainda não contamos a

²⁰ “A palavra *even miêdka* é empregada para designar as pessoas ‘marcadas pelo urso’ que sobreviveram ao encontro. Esse termo remete à ideia de que a pessoa que carrega esse nome é dali em diante metade humana, metade urso” (Martin, 2021, p. 23).

²¹ “Os *Even*, anteriormente nômades pastores de renas, foram forçados a se sedentarizar e viram suas criações serem coletivizadas e reagrupadas em rebanhos não mais livres, através do sistema de *kolkhoz*, implantado pela União Soviética. Com a queda do regime em 1989, algumas famílias *Even* decidem retornar à floresta e reconquistar terras e modos de ser e estar no mundo, em um movimento análogo — mas não igual — ao que se passou e passa aqui no Brasil, com povos e comunidades indígenas e tradicionais. A volta à floresta permitiu reativar a comunicação com os espíritos animais, que se dá, dentre outros meios, através dos sonhos. É também um povo fortemente atingido pelas atuais mudanças climáticas, uma vez que o Ártico é a região mais impactada por esses fenômenos. Experimentam, portanto, uma atual e feroz metamorfose em curso de seus mundos. Com os *Even*, Nástia, como era chamada por seus amigos, aprendeu sobre o significado de seus sonhos recorrentes com ursos quando estava em campo. Mesmo antes do ataque sofrido, as visões oníricas já mostravam sua relação íntima com o espírito do animal. Como diziam seus interlocutores, ela era uma *mathuka*, palavra local para urso que designa uma espécie de duplo do mesmo. Ao visitá-la no hospital em que ficou internada na Rússia logo após o incidente, Daria, sua mãe e interlocutora mais próxima, conta que já desconfiava de que algo do tipo poderia acontecer quando de sua partida para uma caminhada nas montanhas”. Ver em: GOYATÁ, Júlia; ROLEMBERG, Igor. “*Escute as feras*”: o encontro de uma antropóloga e um urso. Disponível em: <https://www.suplementopernambuco.com.br/acervo/resenhas/2808-escute-as-feras-o-encontro-de-uma-antrop%C3%B3loga-e-um-urso.html>. Acesso em: 28 jun. 2024.

respeito do nosso trabalho de pesquisar? Quantas histórias estão escondidas atrás da escrita acadêmica que poderiam ser compartilhadas?

O que quero destacar, e que me parece muito frutífero nas Ciências, é a possibilidade de escrever de outras maneiras, e isso Nastassja traz em sua escrita. Além disso, sobre o acontecimento com o urso, Nastassja escreve que:

[...] estamos diante de um vazio semântico, de algo fora do enquadramento, que diz respeito a todos os coletivos e que lhes dá medo. Daí a pressa de uns e outros para rotular, para definir, delimitar, dar uma forma ao acontecimento. Não deixar pairar a incerteza a seu respeito é normalizá-lo para fazer com que entre no coletivo humano custe o que custar. E contudo. O urso e eu falamos de liminaridade, e, mesmo que seja assustador, ninguém mudará nada disso (Martin, 2021, p. 78).

A questão importante deixada por ela, que nasce no campo da antropologia e que podemos, muito bem, trazer para o campo dos Estudos Literários, é a seguinte: seria possível separar a nossa vida do ofício acadêmico? Seria possível separar inteiramente uma vida da outra? (Martin, 2021).

Quando cheguei aqui na roça, pedi, muitas vezes rezei, aos seres invisíveis que, por favor, não viesse bicho nenhum, muito menos os maléficos, que ficassem distantes de mim. Reza em vão, pois vivo junto com eles nessa terra. Acontece que depois dessa reza dei pra ver bicho do maior ao menor, no céu e na terra. Às vezes você vai atrás de aranha e ela te leva num caminho só pra te mostrar que, além dela, além de mim, um outro bicho tão mais perigoso anda por aí em canto de parede. Às vezes é só isso, deixar o animal em sua própria vida, pois, como digo, os animais passam pela vida.

Numa casa nunca se está só. Quando chegam os besouros, vêm também os sapos, as aleluias, as cigarras. Enquanto trabalho nesta escrita dentro da casa, o João-de-barro não para de trabalhar na construção de sua casa (é um excelente ceramista), a Zeza, uma cachorra vira-lata, corre atrás de lagarto, as formigas cabeçudas alimentam seu fungo no fundo da terra, o pássaro-da-noite, o Curiango, dorme de dia, um sabiá bica o mamão no pé, o carcará e os urubus voam no céu aberto, os tucanos, às vezes, vêm em comunidade e descansam um pouco no alto da Embaúba, seguem seu caminho.

Numa casa, principalmente quando se trabalha na escrita de uma tese, acontece de permanecer demais dentro dela e à noite, quando a janela fica aberta, perco o

controle de quem vem. A verdade é que nunca tive controle dessa festa noturna no interior, pois o imprevisível vive aqui.

Na época das chuvas, que começa em outubro, acontece de receber a visita de besouros que enlouquecem ao redor da luz, giram sem parar, atiram-se de um lado a outro, até que com toda a força lançam o próprio corpo contra as paredes, o teto, podem cair no fundo de panelas. Uns permanecem no chão de barriga para cima, parecem não conseguir revirar de volta de barriga para baixo, ficam de costas na batalha de um movimento mais decisivo que não acontece. Ficam assim por horas, dias. É um tempo que não se conta.

Um dia, minha amiga Camila (que morou um tempo aqui na roça e, inclusive, fez a revisão desta tese junto com Lucia, minha orientadora), começou, não se sabe se contra a natureza dos besouros, ou ajudando-os, ou interferindo na vida deles, a virá-los, um a um, de barriga para baixo de novo, acreditando tirá-los de certa agonia trazida pela dificuldade em mudar de posição. Ela conta que fazia isso porque sempre lembrava do texto de Franz Kafka *A metamorfose*, em que Gregor Samsa, um caixeiro-viajante, transforma-se em inseto e tenta mudar de posição na cama, mas não consegue. É dessa parte do livro, a primeira página, que Camila relembra quando vê os besouros de barriga para cima:

Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso. Estava deitado sobre suas costas duras como couraça e, ao levantar um pouco a cabeça, viu seu ventre abaulado, marrom, dividido por nervuras arqueadas, no topo do qual a coberta, prestes a deslizar de vez, ainda mal se sustinha. Suas numerosas pernas, lastimavelmente finas em comparação com o volume do resto do corpo, tremulavam desamparadas diante dos seus olhos. — O que aconteceu comigo? — pensou. Não era um sonho. [...] O olhar de Gregor dirigiu-se então para a janela e o tempo turvo — ouviam-se gotas de chuva batendo no zinco do parapeito — deixou-o inteiramente melancólico. — Que tal se eu continuasse dormindo mais um pouco e esquecesse todas essas tolices? — pensou, mas isso era completamente irrealizável, pois estava habituado a dormir do lado direito e no seu estado atual não conseguia se colocar nessa posição. Qualquer que fosse a força com que se jogava para o lado direito, balançava sempre de volta à postura de costas. Tentou isso umas cem vezes, fechando os olhos para não ter de enxergar as pernas desordenadamente agitadas, e só desistiu quando começou a sentir do lado uma dor ainda nunca experimentada, leve e surda (Kafka, 1997, p. 7).

Por conta de tudo isso, esses dias me aproximei de um besouro que estava de barriga para cima. Fiquei muito interessada nesse assunto que minha amiga Camila

colocou, de virar os besouros de volta com a barriga para baixo. Então, fiquei ali, olhando um pouco mais a sua vida naquele instante e os seus movimentos, a maneira como se comportava nesse estado do corpo. Mexia muito as patas, girava o corpo de um lado para o outro, mexia muito as patas, girava de um lado para o outro. Realmente, parecia muito agoniado de estar assim. Mas será que essa agonia não era minha?

O besouro ficou assim por alguns minutos, até que não aguentei, virei-o de volta, agora com as patas no chão, e pensei: será que o meu observar foi ansioso, porque o besouro poderia me dizer: “por favor, não interfira assim na minha vida, no meu corpo, no meu cotidiano, ainda não percebeu que, embora você me vire, eu viro de novo e me desviro no tempo que é meu?” E foi assim mesmo que um outro amigo, Guilherme (costumo dizer a ele que os bichos o procuram e ele aos bichos), ao conversar sobre os besouros com Camila, disse: “Camila, não adianta nada virar os besouros, depois eles se reviram de novo, na hora que eles querem”. Nessa hora, os dois riram muito, gargalharam. Uns poucos minutos depois descobri por que estavam rindo tanto. Foi-lhes revelado, talvez, esse deboche e a mim também: o corpo próprio do besouro no mundo.

Um dia, tratei um besouro de forma muito bruta, pois o chutei, como se chuta uma bola de futebol, do meu quarto para a cozinha e da cozinha para fora. Só depois percebi meu ato violento contra o seu corpo. Eu poderia, se não quisesse conviver com ele no quarto, ter colocado para fora da casa de várias maneiras, não dessa que apresentei agora. Sinto-me envergonhada. Alguns podem pensar e dizer: “é só um besouro, que besteira”. Mas o que diria esse besouro para mim? Que besta sou eu? Que ele só vem atrás da luz da minha casa à noite porque, na verdade, essa luz atrapalha o seu caminho, o que ele segue em vida não é a luz artificial das casas, mas a luz natural da lua?

Besouro, não tem como negar, é duro na queda, a asa é grossa, a capa é dura. Adaptação ou questão de viver? A verdade é que nunca tinha reparado em besouro, nas coisas mais miúdas, nem em sapo, nessas coisinhas que aparecem e pensamos não servirem para nada, mas são da maior importância, moram neste mundo, no mesmo mundo e a gente não vê. Vivem embaixo do nosso nariz, são facilmente notados, passam por nós e a gente não vê que eles também nos veem.

Numa noite, apaguei o abajur do quarto, deitei. Já na cama, o abajur acendeu sozinho. Então, pensei comigo: aceito. Como eu poderia ir contra a luz, apagar de novo a luz? Como eu poderia duvidar de que as coisas se mexem por sua própria conta e

risco, que são vivas? O mais curioso e misterioso é que o abajur se acendeu no mesmo momento em que vi um vulto no chão e, depois, a sombra na parede. Um bicho ia indo no rumo da luz, era um escorpião e carregava os filhotes em cima das costas. O quarto, nesse dia, foi tomado por essa presença tão pequena, mas muito, muito imponente. Então, acompanhei os passos dela, que seguiu no seu jeito de andar com a cauda armada, já na batalha da noite que fora travada, entre os dois mundos, a de ter encontrado comigo e eu com ela. Então, disse no pensamento: *foge, foge de mim, some no mundo lá fora com os seus*. Eu não queria matar ninguém nessa altura da noite e ter de conviver depois com a morte tão perto, mas foi esse o caminho que tomei. Rapidamente fui da compaixão a uma violência irreconhecível. Pronto. Acabou, venci. No entanto, não tenho o que comemorar, não sinto a glória.

Uma outra vez, bem cedinho, topei com uma cascavel toda enrolada atrás do tambor de lixo, mas só vi quando fechei a tampa do lixo e me afastei um pouco. Puxei o lixo e ela não se mexeu, parecia experimentar um sonho profundo e calmo, porque senti serenidade e calma vindas do olhar dela. Tinha mais ou menos oito anos, isso se pôde saber por conta do chocalho. Algumas semanas antes de encontrar com essa cobra, uma outra apareceu atrás da casa, e foi essa que o Pudim, um dos cachorros que vivem aqui, atacou e ela a ele. Só depois é que essa apareceu. As cascavéis, como diz o povo de roça, vivem de parzinho. Elas se procuram, quando uma some por aí. Então, só pude imaginar que essa outra, que apareceu atrás do lixo, talvez pudesse ser o par da que apareceu umas semanas atrás e nós matamos. Mas esquecemos, a cobra também ama.

Acontece que aqui, quanto aos bichos maléficos, a gente mata. Mas hoje, se mato um bicho, ouço a pobreza da minha natureza, é uma tristeza que fica, pelo modo como ajo no encontro com alguns animais. Pergunto-me sempre: não poderia ter outra ação que não seja a de matar por medo de morrer? A chance de nós, seres humanos, atacarmos escorpiões, algumas aranhas e algumas cobras é muito maior, pois o bicho só anda de um mundo a outro, caminha, ele não vive com o objetivo de nos atacar e perseguir, já nós em relação a eles... Então, sou eu um bicho maléfico?

Esta ideia de que os bichos aparecem aqui porque nos perseguem era o que eu pensava antes, mas essa parece ser uma desculpa humana justamente para matá-los, para nos defender, pois só eles cruzam o nosso caminho, invadem a nossa casa, nunca o contrário. Em nossas vidas cotidianas, dar-se conta das práticas, da maneira como

tratamos os animais, alguns animais pelo caminho, é algo demorado, ou pode mesmo nunca acontecer em vida.

Muito curioso, e só agora percebo isso, é que muitas vezes damos nomes aos bichos que não são maléficos, como a Marcilene, a perereca que viveu no banheiro de fora por alguns meses; a Zeza, a vira-lata; o Clovis, o sapo-boi que perseguia besouros todas as noites; a gata Tia Lilica. Quanto aos bichos maléficos, nem chegamos a dar um nome próprio a eles, porque eles devem, em primeiro lugar, não ter um lugar. O que parece ser mais comum e que repetimos sempre é o fato de que, diante de um bicho maléfico, o primeiro pensamento que nos chega é o de matá-lo rapidamente, tirá-lo do nosso caminho. São animais que não devem passar pelo “nosso” mundo. Quando, por exemplo, digo “Zezinha”, o nome que demos a nossa cachorra vira-lata, tem-se nisso um marcador de identidade e de lugar, mas, como bem frisou Ingold, podemos dar um nome com o objetivo de tratar certos animais *como se* fossem humanos. Esse é um exemplo de antropomorfismo. Nesse sentido, Ingold escreve que

[...] parece haver uma presunção generalizada nas sociedades ocidentais modernas de que ter um nome é ser humano. O fato de que, muitas vezes, damos nomes a animais domésticos, ou a personagens animais em histórias infantis, só dá apoio a esta presunção, pois estes são comumente entendidos como casos de antropomorfismo – isto é, da nossa tendência a tratar certos animais *como se* fossem humanos (Ingold, 2021, p. 243-244).

O *como se* fosse tem a ver com a representação e exclui o é, a própria existência dos animais, porque o ser humano é tudo aquilo que não é o animal. Mas não é só isso. O nome próprio dado aos bichos por nós pode ter como objetivo considerá-los, a partir de nossa perspectiva humana, incapazes de criar lugares, eles mesmos. Para Ingold, os animais,

[...] não podem, portanto, tomar posse deste mundo da mesma maneira que os seres humanos podem fazê-lo. Assim, para o animal selvagem, de acordo com os preceitos jurídicos ocidentais, a superfície da Terra apresenta-se como terra nullius, espaço vazio, sobre o qual nenhuma afirmação pode ser estabelecida. Os animais são destinados a vagar sobre esta superfície sem se apropriar de qualquer parte dela. Durante o auge do colonialismo esta mesma lógica foi estendida a populações de caçadores e coletores humanos. Imaginadas vivendo como animais selvagens em um estado de natureza, essas populações foram interpretadas como sem lugar, vagando nômades, sem maior direito

sobre as terras que habitavam do que outras espécies de animais selvagens (Ingold, 2021, p. 244).

Existe, de acordo com Ingold, duas características canônicas da tradição ocidental do pensamento: a doutrina da singularidade do indivíduo e a separação da sociedade humana do domínio da natureza. Essas duas tradições não se encontram separadas uma da outra. O nome próprio não só firma uma identidade, mas também é pensado como “uma capacidade distintiva dos seres humanos enquanto pessoas de intervirem na natureza e, por meio do seu trabalho, deixar sua marca sobre a terra [...]. Tomando partes específicas da Terra e a transformando-as [...], considera-se que os seres humanos as tenham transformado em lugares” (Ingold, 2021, p. 244). Diante disso, Ingold se faz esta pergunta: o que é ser considerado um ser humano? Para ele, “ser propriamente humano, aos olhos ocidentais, é, portanto, ser uma pessoa com uma identidade única, nomeada, e ocupar um lugar específico, nomeado, de acordo com certos princípios de aquisição” (Ingold, 2021, p. 244). E o que não é ser considerado ser humano? Aquele que não tem nome ou endereço, pois é vagabundo, “fugitivo, um homem selvagem, excluído da sociedade e reduzido de fato a uma existência animal (Ingold, 2021, p. 244-245). Mas e se, seguindo por outro caminho, para fora dessa divisão, que nos remete ao mundo dos Príncipes e ao mundo das gentes, colocada por Llansol em sua textualidade, começássemos a pensar com ela e com Ingold que a superfície da Terra não se encontra, nas palavras dele,

[...] já disposta, apenas aguardando ser descoberta e ocupada, mas sim desdobrando-se continuamente no curso da própria vida, através dos movimentos de pessoas e animais, vento e correntes, corpos celestes e assim por diante? E se pensássemos nas pessoas não como indivíduos cuja identidade está fixada antes da sua vida no mundo, mas como locais de atividade em curso, sem começo nem fim? (Ingold, 2021, p. 247).

Com os animais, sinto-me mais íntima, pois agora sei, temos muito em comum. Se a eles faltam as palavras e a mim também, aí nos encontramos; se eles passam de um mundo a outro, assim queria aprender com eles, seguir seu exemplo, o de fazer de minha própria vida uma passagem, um caminho de picada. Que alegria sentir, pouco a pouco, que a ideia de um risco que nos separa, a fronteira que nós mesmos criamos, que nos coloca de um lado e os animais de outro, esta impostura, possa continuamente ser desfeita, para cruzar nossos mundos, que não foram separados, mas que nós separamos.

Eu, muitas vezes, confesso, olhando para os cachorros aqui da roça e outros bichos, ainda sem perceber que também me olhavam, digo no pensamento: “eh, que vida boa vocês têm; não pensam, não sabem nada do mundo, não sabem de sua própria existência, de seu lugar, não trabalham, não amam”. Uma lista grande. No entanto, ao longo de três anos morando na roça, nessa convivência intensa com os bichos, meu pensamento foi se transformando. Tenho tentado, não só no pensamento, mas com a própria experiência, considerar, um a um, os bichos, considerar suas vidas.

O sonho que tenho sonhado é este: longe de o primeiro pensamento ser o de matar os bichos, deixar que sigam o seu caminho, que morram ou matem, dada a violência também que existe na própria natureza, no tempo que lhes é seu e particular do seu viver e crescimento. Talvez eu tenha começado a abrir um caminho, muito lento, é certo, que tem a ver com uma pergunta que Bruno Latour coloca: “se deixamos de ser modernos, o que iremos nos tornar?” (Latour, 1994, p. 17).

Será que nesse “eu penso”, como penso o animal, ele aí está?

ó queridos animais,
é para vós que escrevo [...]
Maria Gabriela Llansol

“Há muito tempo, pode-se dizer que o animal nos olha? Que animal? O outro”, escreve Jacques Derrida (2002, p. 15).

Há muito tempo, Aristóteles criava uma hierarquia natural na natureza, a qual chamou de a cadeia do ser. Na classificação de Aristóteles, existe uma gradação na natureza viva. As coisas vivas podiam estar alinhadas através de uma posição mais alta, o ser humano, até uma mais baixa, os seres vivos não humanos. Abaixo dos seres humanos estavam outros vertebrados, invertebrados, artrópodes que vivem na terra e na água, além dos animais com concha, sem concha e animais semelhantes a plantas. Nessa escala do ser:

[...] a natureza prossegue do inanimado até os animais por passos tão pequenos que, devido à continuidade, falhamos em ver a qual limite eles pertencem. Pois os primeiros depois dos tipos intermediários são as plantas [...] como um todo, em comparação com outros corpos, parecem mais ou menos animadas, enquanto que em comparação com os animais, [as plantas] parecem inanimadas (Aristóteles, 1991, p. 60-61).

As plantas, por exemplo, que em comparação com os animais parecem inanimadas, eram criadas para o bem dos animais e os animais não humanos eram criados para o bem da criatura humana. Em comparação com os seres humanos, Aristóteles retirava dos animais “a linguagem e a palavra e a *mimesis*” (Derrida, 2002, p. 67). Tal visão de Aristóteles foi, depois, explorada pela igreja cristã católica, com uma diferença: os deuses perderam o seu plural.

Foi assim: Deus criou os animais primeiro, depois os homens, para que os homens nomeassem os animais, para que, depois, os animais seguissem os homens. Tal sequência, assim interpretada por Derrida, do texto bíblico, marca uma separação entre nós e os animais e coloca a questão da linguagem. Assim, lê-se no texto bíblico, em Gênesis:

Deus disse: “produza a terra seres vivos segundo suas espécies, animais domésticos, animais rasteiros e animais selvagens, segundo suas espécies”. E assim foi. “Deus fez os animais selvagens, segundo suas espécies, os animais domésticos, segundo suas espécies, e tudo o que rasteja pelo chão, segundo suas espécies. E Deus viu que era bom. Deus disse: “ façamos um ser humano, à nossa imagem e segundo nossa semelhança. Que ele domine sobre os peixes do mar, as aves do céu, os animais domésticos, todos os animais na terra e tudo o que rasteja pela terra”. E Deus criou o ser humano à sua imagem, à imagem de Deus o criou, homem e mulher os criou [...]. E Deus disse: “eu vou dou, sobre a terra inteira, toda a erva que dá semente e todas as árvores que produzem fruto com sua semente, para que vos sirvam de alimento. E a todos os animais selvagens, a toda as aves do céu e a tudo que rasteja pela terra, a tudo que tem sopro de vida dou toda a erva verde como alimento” (Bíblia, p. 29-30, 2018).

Essa ideia, escreve Dominick La Capra, diz respeito a “ver os humanos ou o ‘homem’ como guardião da natureza sob Deus, e o trato de outros animais e da natureza em geral regido pelo direito divino” (La Capra, 2023, p. 112).

Darwin, no século XIX, contrariou a ideia de que a humanidade era uma criação divina, rompendo com o pensamento ocidental da época, centrado em um universo imutável e projetado por um Criador. O caminho de Darwin foi, principalmente, o de colocar os animais em evidência, ao dizer que não eram imutáveis e nem estavam vivendo a serviço de uma ordem pré-estabelecida por Deus. Darwin duvidava da imutabilidade das espécies, já que, para ele, elas mudavam ao longo do tempo e davam origem a novas outras.

Foi após observar um grupo de pássaros pequenos chamados de tentilhões, no arquipélago de Galápagos, que Darwin, em sua viagem no Beagle, realizada em 1831 e

comandada pelo capitão Fitz-Roy, questionou, nessa expedição científica, a imutabilidade das espécies. De volta à Inglaterra, depois de cinco anos, Darwin reconheceu a descendência comum das espécies, ao estudar o crânio fóssil de um tamanduá argentino, parecido com os existentes atualmente. As características desse fóssil indicavam que ele deveria ser antecessor dos atuais.

Os escritos de Darwin geraram uma reação forte, sobretudo dos cristãos ortodoxos, porque suas reflexões negavam uma ordem pré-estabelecida no curso da evolução. Em *A origem das espécies*, publicado em 1859, Darwin escreve que “até há bem pouco tempo, a maior parte dos naturalistas supunha que as espécies eram produções imutáveis criadas separadamente” (Darwin, 2003, p. 4). No entanto, para ele, todos os organismos vivos descenderam, com modificação, a partir de ancestrais comuns, e o que age nessa modificação é a seleção natural. Nas palavras de Darwin: “dei a este princípio, em virtude do qual uma variação, por insignificante que seja, se conserva e se perpetua, se for útil, o nome de seleção natural, para indicar as relações desta seleção com a que o homem pode operar” (Darwin, 2003, p. 76). A partir da seleção natural, a variação de características entre os seres acontece, gerando maior adaptação das novas variedades ou espécies.

Darwin foi considerado o primeiro cientista a estudar as emoções em animais, o que permitiu analisar seus comportamentos. Em suas obras, frequentemente atribuía aos animais qualidades, pensamentos e características humanas, o que podemos chamar de antropomorfismo²², como já mencionado. Mas antes das ideias de Darwin, a visão

²² “Em 1871, Darwin publicou o texto ‘A descendência do homem e seleção em relação ao sexo’, no qual apontou diversas semelhanças entre as mentes de seres humanos e animais não humanos. Para ele, humanos e os outros animais compartilham várias emoções, intuições e instintos, e a diferença está no grau e não no tipo das habilidades mentais. Nas principais obras de Darwin, inclusive em seu trabalho sobre a teoria da evolução, é frequente a atribuição de qualidades mentais humanas aos animais não humanos (Darwin, 1859, 1871, 1872). Inicialmente, o termo antropomorfismo não foi criado dentro de um contexto biológico ou etológico, e sim religioso. O primeiro a utilizá-lo foi Xenófanes, no século VI a.C., sob a definição de ‘atribuição da forma humana a divindades’ (Leshner, 2001; Wynne, 2005, 2007a). Somente muitos séculos após, próximo à publicação do texto ‘A origem das espécies’, de Darwin, ocorreu pela primeira vez o emprego do termo antropomorfismo em relação aos animais não humanos por George Henry Lewes. Após a publicação dos trabalhos de Darwin e Romanes, ampliou-se a aplicação do termo ‘antropomorfismo’ para descrever a atribuição de qualidades mentais humanas a animais não humanos, e com o tempo a utilização do antropomorfismo desta forma tornou-se cada vez mais comum (Wynne, 2005). Com a disseminação da prática do antropomorfismo iniciou-se uma controvérsia sobre o assunto. Enquanto Darwin e Romanes acreditavam na continuidade psicológica entre homens e os outros animais, Lewes condenava a prática do antropomorfismo, pois considerava um equívoco tentar interpretar as ações dos animais através de analogias à natureza humana (Wynne, 2007a). Desde então e até os dias atuais, cientistas e filósofos de várias partes do mundo discutem sobre os pontos positivos e negativos destas atribuições. Atualmente, na comunidade científica, o antropomorfismo é tema central de um debate a respeito da sua utilização nos campos da psicologia, etologia e biologia” (Rosa; Paisão; Soares, 2018, p. 157-158).

cartesiana predominava e os animais não humanos eram considerados seres autômatos, comandados por meros reflexos, por não possuírem, justamente, qualquer estado mental. Para Descartes,

[...] ainda não se observou, no entanto, nenhum animal que tenha chegado ao grau de perfeição para utilizar-se de uma verdadeira linguagem, isto é, que nos marque pela voz ou por outros signos alguma coisa que possa referir-se de preferência exclusivamente ao pensamento do que a um movimento natural (Descartes, 1983, p. 278).

Por isso, também, o antropomorfismo, enquanto uma forma de mentalismo, de pensamento abstrato, não era considerado uma maneira de fazer pesquisa aos moldes tradicionais da Ciência Moderna. Primeiro, os próprios animais eram considerados desprovidos de mentalidades; segundo, o pensamento abstrato não poderia ser mensurado ou comprovado por meios concretos. Por outro lado, sabe-se que a maioria dos cientistas abriu espaço de imediato para a teoria de Darwin, pois ela resolvia inúmeros problemas das Ciências Biológicas.

No século XX, diferente da visão de Darwin, Konrad Lorenz, considerado o pai da Etologia, tinha como perspectiva, por exemplo, ver os animais como apenas limitados a reagir. Embora Lorenz tivesse relações muito diferentes com os animais em sua vida cotidiana, isso não era levado em conta em sua escrita teórica. “É verdade que a imagem que mantemos de Lorenz é a de um cientista que adota seus animais, que nada com seus gansos e patos e que fala com suas gralhas. Essa imagem é fiel à sua prática, mas nem tanto a seu trabalho teórico” (Despret, 2021, p. 74).

Vamos pensar, agora, nos pavões, mais exatamente, na cauda dos pavões e na diferença do pensamento de Darwin para o de Lorenz. A cauda aberta do pavão levantou vários debates entre os cientistas. Despret (2021) conta que poucas pesquisas se interessaram pelo comportamento, pelos hábitos sociais e competências cognitivas desses animais, o objeto principal de interesse se concentrava em suas caudas. Uma vez, Darwin presenciou uma cena entre um pavão e um porco e, segundo ele conta, o pavão se esforçou para abrir sua cauda diante do porco. Seu comentário a respeito disso, escreve Despret, “inscreve-se na sua convicção de que existe um senso estético entre os animais: os machos adoram mostrar sua beleza, obviamente a ave quer um espectador, seja ele qual for, pavão, peru ou porco” (Despret, 2021, p. 73). Na concepção de Darwin, existe um animal que toma iniciativas, é autor de intenções, tem a sensação de beleza, pode surpreender em suas ações.

Lorenz, diferente de Darwin, pensava que esse comportamento, de abrir a cauda diante do porco, era inato, estava associado a energias internas específicas e “se insere em uma sequência de ações e de reações que se sucedem de acordo com uma ordem programada” (Despret, 2021, p. 73). Em outras palavras, era uma mecânica biológica que o animal não controlava, estando submetido a energias internas que gerariam comportamentos estereotipados. Sobre a diferença entre esses dois modos de ver a cauda do pavão, Despret diz:

[...] os naturalistas do século XIX manifestavam, em relação aos animais, a generosa atribuição de subjetividades que serão definidas, posteriormente, como antropomorfismo desenfreado. A maioria dos textos dos naturalistas daquela época abunda em histórias que atribuem aos animais sentimentos, intenções, vontades, desejos e competências cognitivas. No século XX, essas histórias ficaram limitadas aos escritos e relatos dos não cientistas – os “amadores”, naturalistas, tratadores, adestradores, criadores, caçadores. No que tange aos cientistas, o discurso será marcado principalmente pela rejeição das anedotas e pela exclusão de toda forma de antropomorfismo (Despret, 2021, p. 73-74).

A partir das propostas teóricas de Lorenz, a Etologia seguiu por um caminho decididamente científico. Por isso, escreve Despret:

[...] os etologistas que o seguiram aprenderam a ver os animais como limitados a “reagir” mais do que a vê-los como seres que “sentem e pensam”, excluindo toda possibilidade de considerar a experiência individual e subjetiva. Os animais vão perder uma condição essencial da relação: a possibilidade de surpreender aquele que os investiga. Tudo se torna previsível. As causas substituem as razões para agir, sejam elas lógicas ou fantasiosas, e o termo “iniciativa” desaparece em benefício do termo “reação” (Despret, 2021, p. 74).

Quanto ao século XX, a respeito do animal, ao citar alguns nomes próprios, não posso me esquecer de mencionar Martin Heidegger. Em seus escritos, existe a tese de que o animal é pobre de mundo, quer dizer, privado de mundo, ele se encontra em seu estado puro. Isso se deve à impossibilidade do ser do animal possuir propriamente uma existência. Diante disso:

[...] uma revelação do que seja essencialmente humano deverá levar em consideração as condições e a comensurabilidade da distância entre o homem e o animal, mediada por uma consciência da própria finitude. Nessa chave, a insistência com que Heidegger encadeia a ausência de linguagem do animal e da natureza em geral à

determinação do homem como única criatura capaz de morrer e de falar (Pinto, 2013, p. 33).

O ser do animal se encontra numa ausência de modos de ser temporais, passado, presente e futuro. Além disso, se é privado de mundo, é também privado da voz que nomeia e, portanto, não tem o poder de criar o mundo. Assim, o ambiente animal é aberto, ele passa de um mundo a outro, não é passível de abertura, assim como definimos para nós. Dessa forma, “o animal, que é *alogon*, se encontra, segundo Heidegger, privado de acesso, em sua abertura mesma, ao ser do ente enquanto tal, ao ser tal, ao ‘enquanto tal’ do que é” (Derrida, 2002, p. 41). Se os animais se dessem conta de sua própria existência, dar-se-iam conta também do ser em questão em seu ser. Heidegger, escreve La Capra, “pareceu ‘esquecer’, suprimir ou reprimir essa visão ao afirmar com convicção que ‘o’ animal é desprovido de ou pelo menos pobre de mundo” (La Capra, 2023, p. 107).

Nessa linha do tempo tão pobre que fiz, acerca da nossa ideia em relação ao animal, como o vemos, começando com Aristóteles, depois com o pensamento da Igreja Católica, Descartes, Darwin, Lorenz, Heidegger, o animal se encontra, ao longo dos tempos, para muitos de nós, na mudez, no silêncio. Há muito tempo os animais foram privados de palavras, mas eles devem rir dessa certeza que temos sobre eles e, ainda mais, de repente podem rir do fato de acreditarmos que teríamos todas as palavras do mundo, que na nossa palavra não faltam palavras. O animal, ao se encontrar privado de linguagem, escreve Derrida, perde

[...] o poder de nomear, de se nomear, em verdade de responder em seu nome (Como se o homem não recebesse também seu nome e seus nomes!). O sentimento dessa privação, desse empobrecimento, dessa falta, tal seria o grande sofrimento da natureza (Derrida, 2002, p. 41).

Se por um lado colocamos a natureza em silêncio, se ela perdeu o poder de responder em seu nome, por outro lado, garantimos para nós o privilégio da voz e tantos outros atributos que consideramos ter, e a natureza, os animais, as plantas e diversos outros seres não podem ter. Com exceção do humano, alguns humanos, o resto do mundo não fala. Para La Capra:

Ao longo do tempo e espaço, os seres humanos buscaram, de modos repetidos, embora variados, uma identidade segura baseada em um

critério decisivo que opusesse o humano de maneira binarista a “o” animal, tipicamente de uma forma que possibilitasse cometer violência a esse outro (La Capra, 2023, p. 108).

Foi com tal negação, aquilo que o animal não pode ter, que afirmamos nosso humano de ser. Sobre o território dos bichos, veja bem que ironia, Animal é uma palavra, não podemos esquecer, uma palavra criada por nós, “o animal, que palavra! É uma palavra, o animal, é uma denominação que os homens instituíram, um nome que eles se deram o direito e a autoridade de dar a outro vivente” (Derrida, 2002, p. 48). Assim, uma certa maneira de refletir o Animal emoldurou o nosso modo de se relacionar com uma certa distância, para marcar uma certa diferença, exercer violências, criar hierarquias entre nós e eles.

As dúvidas, as perguntas que nós fizemos sobre os animais, têm em si um certo referencial que diz respeito a nós mesmos, à nossa perspectiva, dos humanos, quer dizer, àquilo que é relativo ao homem. Questões como: os animais podem pensar, eles possuem esse atributo assim como nós? Os animais podem falar? Essas perguntas, no decorrer no tempo, foram respondidas com total certeza e segurança por alguns: os animais não podem pensar, os animais não podem falar. Sobre o homem, a linguagem e o animal, escreve Derrida:

O Animal, dizem eles. E eles se deram essa palavra, concedendo-se ao mesmo tempo, a eles mesmos, para reservar-se, a eles os humanos, o direito à palavra, ao nome, ao verbo, ao atributo, à linguagem de palavras, enfim àquilo de que seriam privados os outros em questão, aqueles que se coloca no grande território do bicho: O Animal. Todos os filósofos que interrogaremos (de Aristóteles a Lacan, passando por Descartes, Kant, Heidegger, Levinas), todos, dizem a mesma coisa: o animal é privado de linguagem. Ou, mais precisamente, de resposta, de uma resposta a distinguir precisa e rigorosamente da reação: do direito e do poder de "responder". E pois de tantas outras coisas que seriam o próprio do homem. Os homens seriam em princípio esses viventes que se deram a palavra para falar de uma só voz do animal e para designar nele o único que teria ficado sem resposta, sem palavra para responder (Derrida, 2002, p. 61-62).

O pensamento de que o animal teria ficado sem resposta, sem palavras para responder em seu nome, criou certas verdades sobre “o” animal: 1 - os animais são criados para o bem do homem e precisam estar à nossa disposição; 2 - os animais não experimentam propriamente sua existência, já que eles não possuem o estado mental; 3 - os animais não se dão conta da sua abertura mesma; 4 - os animais não se sabem

mortais, não experimentam um ser para a morte no tempo; 5 - não há uma pluralidade de animais no animal.

Para Derrida, quanto aos filósofos que interrogou, “a experiência do animal que vê, do animal que os observa, não a tomaram em consideração na arquitetura teórica ou filosófica de seus discursos. Em suma, eles tanto a negaram quanto desconhecaram” (Derrida, 2002, p. 33). Não é à toa que Derrida vai desconstruir o conceito de animal que há muito tempo vive cheio de verdades absolutas, para traçar outra palavra - *vivente* - e assim chegar até uma palavra quimérica, qual seja - *animot* -, para introduzir a palavra no território do animal. Assim escreve Derrida:

O sufixo *mot*, em *animot*, deveria nos fazer voltar à palavra [*mot*], e mesmo à palavra chamada nome. Ele abre à experiência referencial da coisa como tal, como o que ela é em seu ser, e portanto a essa problemática pela qual sempre se quis fazer passar o limite, o único e indivisível limite que separaria o homem do animal, a saber, a palavra, a linguagem nominal da palavra, a voz que nomeia, e quem nomeia a coisa enquanto tal, tal como ela aparece em seu ser (momento heideggeriano da demonstração que nos espera). O animal seria em última instância privado de palavra, dessa palavra que se chama nome (Derrida, 2002, p. 88).

É preciso considerar que não se trata de fazer voltar a palavra no animal para atribuir novamente nossas características essencialmente humanas, voltar ao antropomorfismo, mas renunciar ao nosso saber de certeza sobre nós mesmos e sobre eles. Em Derrida, emerge do *animot* e do eu a aporia que se encontra no título do texto apresentado por ele no Colóquio em Cerisy: “o animal que logo sou”. Com a palavra *animot*, escutamos *animaux*, que corresponde ao plural de animal em francês, e “*mot*”, que significa “palavra”. *Animot*, para Derrida, é uma palavra quimérica, ela evidencia a multiplicidade de seres animais, a pluralidade de animais no animal, em contraste com “o” animal.

Derrida recuperou a figura mitológica Khimaira, nome próprio dado a um monstro que cuspiu fogo, para pensar o animal em seu sentido múltiplo. A monstrosidade de Khimaira tem a ver com a multiplicidade de animais que há em sua própria natureza: cabeça e tórax de leão, vísceras de cabra, cauda de dragão. Nesse sentido, recuperar a figura mitológica, que “abriga a palavra entrecruzada *animots*, possibilita a cerimônia de resgate animal” (Cintra, 2004, 263), seu caráter plural. Mas nessa história existe Belerofonte, o herói caçador que persegue Khimaira, o homem que

diz “eu sigo, eu persigo, acosso, controlo e domo o animal” (Derrida, 2002, p. 78). Entre o monstro mitológico e o homem que o caça, Derrida introduz de forma estratégica o espelho lacaniano, o olhar de um gato diante de sua posição, quer dizer, uma “relação especular que lhe permitirá acolher, no seu existir, todos os animais do bestiário – do animot – que carrega em si” (Cintra, 2004, p. 263) e que também irá liberar o animal de Belerofonte, o homem que persegue, controla e doma. Do cruzamento dessas duas singularidades genéricas, Khimaira que é o animot e o “eu” Belerofonte, dessa aliança de oposições surge a aporia que encontramos no título do texto de Derrida, “o animal que logo sou”.

Se nesse ponto voltarmos a Descartes, na quinta parte do discurso sobre o método, a Quimera, por exemplo, deve ser excluída no momento do “penso, logo sou”. Nas palavras de Derrida, “nós podemos imaginar distintamente uma cabeça de leão enxertada no corpo de uma cabra, sem que seja preciso concluir por isto que haja no mundo uma Quimera” (Derrida, 2002, p. 85). Descartes só pôde chegar até aí, na conclusão de que não se precisa concluir que haja no mundo uma Quimera, pois contrariaria o seu próprio pensamento a resposta de quem sou eu e quem é o animal, em seu sentido geral. Em Descartes, por exemplo, que condiciona o nosso existir ao pensar, a própria natureza é vista como passível de ser remodelada pelo conhecimento. Quanto aos animais, eles não são capazes de combinar palavras e compor um discurso que expressaria seu pensamento. Nas palavras do filósofo: “[...] os papagaios podem proferir palavras como nós; entretanto não podem falar como nós, isto é, atestando que pensam o que dizem” (Descartes, 2001, p. 64).

O mundo animal está inserido na *res extensa*, é puro corpo, pura extensão, a sua natureza é material, a nossa, mental, *res cogitans*. A partir disso, “os animais estariam assim mais próximos das máquinas” (Seligmann-Silva, 2011, p. 41). Mas será que realmente “nesse ‘eu penso’, eu aí estou?” (Lacan, 1967-1968, p. 81). Será que nesse eu penso, como penso o animal, ele aí está? Diferente da visão cartesiana, Derrida escreve: “o animal nos olha e estamos nus diante dele. E pensar começa, talvez, aí” (Derrida, 2002, p. 57).

Um gato olha para Derrida, que está nu. É com essa cena cotidiana que o filósofo começa a reflexão no livro *O animal que logo sou*. É diante da vergonha de estar sem vestimenta, de ser visto nu pelo gato, que irá considerar que um outro o olha. Mas a nudez não é uma questão para o gato, ele não tem o sentimento de nudez, “não há

nudez na natureza” (Derrida, 2002, p. 17). O gato “tem seu ponto de vista sobre mim. O ponto de vista do outro absoluto, e nada me terá feito pensar tanto sobre essa alteridade absoluta do vizinho ou do próximo quanto os momentos em que eu me vejo visto nu sob o olhar de um gato” (Derrida, 2002, p.28). Nessa potência do olhar do gato, nesse encontro nu diante do gato, Derrida vai pensar, também, em sua escrita que:

[...] minhas figuras animais se acumulam, ganham em insistência ou em visibilidade, agitam-se, fervilham, mobilizam-se e motivam-se, elas se movem e se emocionam cada vez mais à medida que meus textos se tornam mais visivelmente autobiográficos, mais frequentemente enunciados na primeira pessoa (Derrida, 2002, p. 66).

Existe nessa experiência entre nós, os animais e a escrita, segundo o filósofo, duas possibilidades: “haveria, em primeiro lugar, os textos assinados por pessoas que sem dúvida viram, observaram, analisaram, refletiram o animal mas nunca se viram vistos pelo animal; jamais cruzaram o olhar de um animal pousado sobre elas (para não dizer sobre sua nudez)” (Derrida, 2002, p. 32). Nesse sentido, quanto a não sermos vistos pelo animal, essa visão “institui o próprio do homem, a relação consigo de uma humanidade antes de mais nada preocupada com seu próprio e ciumenta em relação a ele” (Derrida, 2002, p. 34).

Essa visão de que Derrida fala, a que institui o próprio do homem, talvez tenha proximidade com aquilo que Llansol escreve acerca do escrever *sobre*. Isso quer dizer “pegar num acontecimento, num objeto, colocá-lo num lugar exterior a mim; no fundo, isso é escrita representativa, a mais generalizada” (Llansol, 2011a, p. 12). Essa escrita tem como objetivo fechar a imagem dos objetos, para dizer o que eles são apenas de acordo com a nossa própria visão dominante.

A segunda possibilidade, a que me interessa e que nos direciona no caminho da Literatura, está nesta citação de Derrida: “o pensamento do animal, se pensamento houver, cabe à poesia, eis aí uma tese, e é disso que a filosofia, por essência, teve de se privar” (Derrida, 2002, p. 22). Derrida considera os poetas e os profetas, em estado de poesia e profecia, como aqueles que podem criar este impossível que vou dizer: escrever como o animal nos vê, com a sua escrita sem palavras, não com a certeza que aparece em meu ser sobre ele. Toda uma maneira de pensar é balançada nesse sentido. Não se trata de representar os animais, não é metáfora que se quer fazer. Muito diferente de

escrever *sobre* é escrever *com*: “Escrever com é dizer: estou com aquilo que estou a escrever” (Llansol, 2011a, p. 12).

Duras, por exemplo, deixou-nos este fragmento que pode ser estendido a todo ser vivente:

À nossa volta, tudo escreve, é isso que se deve perceber, tudo escreve, a mosca, ela também escreve, sobre as paredes, ela escreveu bastante na luz da grande sala, refratada pelo tanque. A escrita da mosca era capaz de sustentar uma página inteira. Então já é uma escrita. A partir do momento em que poderia ser uma escrita, já é uma escrita (Duras, 2021, p. 41).

Se à nossa volta tudo escreve, se é isso que se deve perceber, então concluímos que: não escrevo sozinha no mundo, outros escrevem à sua maneira.

Duras escreveu a morte de uma mosca, uma rainha negra e azul. Escreveu a sua hora derradeira, a morte demorada que vinha invadindo a mosca, o frio. Enquanto Duras via a mosca morrer, a mosca também via Duras vendo a morte. Mas Duras vai mais além, a morte da mosca remete a uma morte maior que ela própria: “a precisão da hora da morte remete à coexistência com o homem, com os povos colonizados, com a massa fabulosa dos desconhecidos do mundo, as pessoas sós, as que vivem numa solidão universal” (Duras, 2021, p. 52).

É difícil para nós, que andamos muito centrados em nós mesmos, considerar a morte de uma mosca e ainda dizer: a mosca sente a própria morte. A morte, para o bicho, assim como para nós, está, mas a separamos da vida. “Através da morte da mosca, Duras pensa na sua própria, mas sem dúvida mais ainda naquela da humanidade, e então na dos judeus executados pelos alemães quando da Segunda Guerra Mundial, que ela mencionará em vários livros” (Beaulieu *apud* Duras, 2021, p. 16).

Duras pensou que estava louca ao observar a morte da mosca e sua amiga, Michelle Porte, que chegou em sua casa minutos depois, só pôde rir da hora exata da morte da mosca, nada mais. Nós vemos morrer um cachorro, um cavalo “e dizemos alguma coisa, por exemplo, pobre bicho... Mas quando uma mosca morre, não dizemos nada, não nos damos conta de nada” (Duras, 2021, p. 51).

Só depois de muito tempo Duras escreveu sobre a morte dessa mosca, muitos anos depois. Esse funeral secreto do qual Duras participou, essa experiência, vai além da casa, além do tempo que conhecemos, ela se expande ao sem limite, é longa, embora o tempo de morrer da mosca tenha durado entre cinco e oito minutos. A mosca é um

vivente insubstituível e Duras se pergunta, então, “de que noite ela vinha, da terra ou do céu, das florestas mais próximas ou, ainda, de um nada ainda indizível, talvez muito perto, talvez de mim, eu que estava tentando refazer os caminhos da mosca em sua passagem pela eternidade” (Duras, 2021, p. 50). Vai dizer Duras (2021) que a morte de uma mosca desloca a Literatura. E para qual direção? No rumo de dizer que “a vida, ela está em toda parte. Da bactéria ao elefante. Da terra aos céus divinos ou já mortos” (Duras, 2021, p. 38).

Depois desse exemplo de Duras, em torno do acontecimento da morte de uma mosca, quero citar *A paixão segundo G.H.*, escrito por Clarice Lispector. Nessa história, que se passa num apartamento no Rio de Janeiro, depois da empregada se despedir, G.H., a narradora, resolve fazer uma faxina no quarto, mas ao abrir a porta do guarda-roupas encontra com uma barata. G.H. bate rapidamente a porta nela e a esmaga, mas a barata não morre, ainda está viva. Prestes a bater a porta de novo, vê o rosto da barata. A partir daí a barata olha a mulher: “ali estava boquiaberta e ofendida e recuada – diante do ser empoeirado que me olhava. Toma o que vi: pois o que eu via com constrangimento tão penoso e tão espantado e tão inocente, o que eu via era a vida me olhando” (Lispector, 2009, p. 39).

Pelos olhos da barata, G.H. parece ter entendido que a vida nos olha e essa posição do viver exige que nós façamos uma tentativa de sair um pouco de nós, para além da nossa perspectiva, do nosso ponto de vista, para além, inclusive, do sentido da visão, pois, para G.H., “é um silêncio de barata que olha. O mundo se me olha. Tudo olha para tudo, tudo vive o outro; neste deserto as coisas sabem as coisas. As coisas sabem tanto as coisas que a isto... a isto chamarei perdão, se eu quiser me salvar no plano humano” (Lispector, 2009, p. 56).

Há muito tempo as baratas presenciam os acontecimentos do mundo, participam da vida, testemunharam e ainda testemunham os tempos. Por isso, escutamos G.H. dizer:

[...] ter descoberto súbita vida na nudez do quarto me assustara como se eu descobrisse que o quarto morto era na verdade potente. Tudo ali havia secado – mas restara uma barata. Uma barata tão velha que era imemorial. O que sempre me repugnava em baratas é que elas eram obsoletas e no entanto atuais. Saber que elas já estavam na Terra, e iguais a hoje, antes mesmo que tivessem aparecido os primeiros dinossauros, saber que o primeiro homem surgido já as havia encontrado proliferadas e se arrastando vivas, saber que elas haviam testemunhado a formação das grandes jazidas de petróleo e carvão do

mundo, e lá estavam durante o grande avanço e depois durante o grande recuo das geleiras – a resistência pacífica. Eu sabia que baratas resistiam mais de um mês sem alimento ou água. E que até de madeira faziam alimento substância nutritiva aproveitável. E que, mesmo depois de pisadas, descomprimiam-se lentamente e continuavam a andar. Mesmo congeladas, ao degelarem, prosseguiram na marcha... Há trezentos e cinquenta milhões de anos elas se repetiam sem se transformarem. Quando o mundo era quase nu elas já o cobriam vagarosas (Lispector, 2009, p. 32).

A narrativa, que gira em torno desse encontro, trata de metamorfoses que não só acontecem com G.H., mas também com o espaço do quarto, com a escrita, com a própria barata que se abre a várias formas. Ora é um peixe fossilizado, ora salamandras, quimeras, grifos e leviatãs, ora uma barata antiga como uma lenda. Para Marília Librandi, “ao observar a barata esmagada, tem início para G.H. um processo de identificação e uma simultânea perda e encontro de si mesma no outro” (Librandi, 2020, p. 222).

Sobre as letras, as iniciais G.H., costuma-se ler - “gênero humano” - o que não deixa de ser uma ironia, pois é justamente nesse encontro com a barata que acontece, para a narradora, uma saída da condição humana, perde-se a humanidade. Nesse sentido, lemos nesta próxima citação essa transformação: “eu, corpo neutro de barata, eu com uma vida que finalmente não me escapa pois enfim a vejo fora de mim – eu sou a barata, sou minha perna, sou meus cabelos, sou o trecho de luz mais branca no reboco da parede – sou cada pedaço infernal de mim [...]” (Lispector, 2009, p. 45). Pode-se dizer que é um antes do humano o que se abre com esse encontro, para não humanizar o bicho, “porque é ofensa – há de respeitar-lhe a natureza – eu é que me animalizo (Lispector, 1998a, p. 49). O que essa animalidade provoca em G.H. diz respeito à perda de sua montagem humana, “é um modo transformativo ou metamórfico de ser que nunca termina” (Librandi, 2020, p. 224).

Se fizermos um exercício de aproximação entre Gregor Samsa, do livro de Kafka, e G.H., a diferença é que: “em Praga, ocorre a transformação efetiva do homem em inseto, no Rio de Janeiro de Clarice a transformação é múltipla justamente porque incompleta, mera potencialidade” (Librandi, 2020, p. 217). Se em Samsa existe a perda da fala humana para vir à tona a voz de um animal que não há como decifrar, para G.H. “não é apenas a voz (humana ou não) que está em questão” (Librandi, 2020, p. 218), mas a aproximação que se faz através da mudez e do silêncio com o animal, o inseto e o mundo.

Em contrapartida, sobre o conto chamado “Um relatório para a Academia”, também de Kafka, o ex-macaco falante, Rotpeter, vai adquirindo a linguagem, para entrar no mundo dos homens. Muito diferente de Rotpeter, que só tem como saída a entrada no mundo humano, em *A Paixão* existe um momento em que a narradora, G.H., num ato que acontece depois de ter náuseas e vomitar, experimenta a massa branca da barata e se faz ainda mais presente essa perda da forma humana, pois “afeta sua capacidade de produzir linguagem e efetua uma de-evolução – de um humano falante a algo inumano, como um inseto de antenas sensíveis à vibração e ao silêncio” (Librandi, 2020, p. 228). A cena de G.H. comendo a barata não é descrita e essa parte começa assim: “é que não contei tudo” (Lispector, 2009, p. 92). Desse encontro de G.H. e a barata prevalece o sentido auditivo, quer dizer, *A Paixão* como um romance de

escuta²³, em que a linguagem se abre à recepção das vibrações, dos sons mudos, mais próxima, portanto, do sentido auditivo. Para Librandi, isso tem a ver com uma questão importante que Lispector coloca em seus textos e que diz respeito à linguagem e à fala:

[...] mas como narrar pela linguagem a experiência de perder a humanidade quando a linguagem é precisamente aquilo que se perde quando se é separado de sua formação ou configuração humana? Todo o romance de Clarice gira em torno desse vai-e-volta entre dizer e não dizer, dado que as palavras não podem expressar adequadamente um modo de vida além ou aquém delas (Librandi, 2020, p. 219).

À medida que G.H. perde a sua configuração humana, ela vai, assim como o mundo animal, produzindo sons mudos. Chega a tal ponto que falha a sua linguagem. Aceitar essa impossibilidade de dizer como uma possível linguagem de ecos ajuda “a

²³ No livro de Marília Librandi chamado *Escrever de ouvido: Clarice Lispector e os romances de escuta*, ao tratar, no capítulo seis, de *A paixão segundo G.H.*, a autora percorre o termo ecopoética para conceituar as reverberações do som e do silêncio nessa obra. Librandi irá recorrer ao argumento de Lyotard para descrever o que poderia ser uma poética do eco, na medida em que a própria Eco representa a impossibilidade de ocupar a posição do locutor/autor. Em termos literários, ela escreve que “uma ecopoética demanda repensar a noção de locução, autoria, e, por extensão, autoridade e originalidade, pois aquele que ecoa sempre vem depois (em todos os sentidos do termo) daquele que primeiro enuncia. Vista desse modo, a autoria pelo eco pode ser corretamente tomada como uma contradição em termos, e é Clarice que nos permite ultrapassar esse impasse. Para dizê-lo de modo simples: a narradora G.H. deseja agir como alguém que só reproduz som. Contudo (e esse é o ponto chave da leitura que proponho), ao contrário de sua predecessora mítica, G.H. visa a reproduzir sons mudos, uma diferença que torna sua poética – sua escrita – ainda mais próxima do ouvido, entendido como um órgão aberto à recepção de vibrações” (Librandi, 2021, p. 212). Assim, o que Librandi propõe nesse capítulo é acompanhar e descrever as figurações da ecopoética de Clarice no livro, lembrando também as figuras míticas de Eco e Narciso, que servirão de pano de fundo para ler *A Paixão*.

explicar por que o livro começa e termina não com palavras, mas com traços, travessões, marcas mudas que também podem ser lidas como o caminho da paixão rumo a um silêncio vibrante” (Librandi, 2020, p. 235).

Trata-se, mais do que de uma escrita, de um grafismo, um rabisco de sinais, pontos e travessões. Desse modo, G.H. vai precisar com esforço “traduzir sinais de telégrafo – traduzir o desconhecido para uma língua que desconheço, e sem sequer entender para que valem os sinais. Falarei nessa linguagem sonâmbula que se eu tivesse acordada não seria linguagem” (Lispector, 2009, p. 12). Para a narradora, “viver não é relatável” (Lispector, 2009, p. 12) e essa impossibilidade, que tem a ver com a mudez e o silêncio, é justamente o que permite a escuta dos outros e das coisas. Por isso, “há um evidente paradoxo implícito nessa escrita que, de modo a ser fiel àquilo que tenta relatar, deve se transformar em uma elocução ‘natural’, em um dizer que tem lugar no nível da natureza e do mundo, anterior ou além das palavras e da significação, ou mesmo dos eventos” (Librandi, 2020, p. 228).

Caminhando nesse sentido e um pouco mais radicalmente, quero citar um último exemplo a respeito do animal e a Literatura, o qual tem a ver com Llansol. Para a escritora, a escrita é um animal. Esse animal não é uma mosca, nem uma barata, embora trace assim, como insetos, o seu caminho. Sendo esse animal a própria escrita, lemos com Llansol:

[...] era uma vez um animal chamado escrita, que devíamos, obrigatoriamente, encontrar no caminho; dir-se-ia, em primeiro, a matriz de todos os animais; em segundo, a matriz das plantas e, em terceiro, a matriz de todos os seres existentes. Constituído por sinais fugazes, tinha milhares de paisagens, e uma só face, nem viva, nem imortal. Não obstante, o seu encontro com o tempo apaziguara a velocidade aterradora do tempo, esvaindo a arenosa substância da sua imagem (Llansol, 1996, p. 160).

Para Llansol, o animal-escrita é a matriz de todos os animais, das plantas e de todos os seres existentes, é constituído por sinais fugazes e milhares de paisagens, é uma forma do vivo junto com as outras formas, que são “inesquecíveis seres que estão aqui e estão por vir” (Llansol, 2000, p. 198). Os seres que estão aqui e estão por vir, essas outras formas, mais perdem a forma do que ganham, porque nunca chegam a ser de fato e não cessam disso, de começar mal, digamos assim, de habitar um inacabado.

Em outras palavras, torna-se “registro de uma experiência situada num tempo em que as coisas não são *ainda*” (Pinto, 2013, p. 188).

No por vir, lembra Blanchot, ao tratar da experiência literária, “à medida que a obra tenta realizar-se, a traz de volta ao ponto em que enfrenta a impossibilidade. Ali, a fala não fala mais, ela é; nela nada começa, nada se diz, mas ela continua sendo e sempre recomeça” (Blanchot, 2005, p. 317). Se as coisas não são *ainda*, tem-se uma forte aproximação da forma estética própria do animal-escrita, como o “aqui”. Para Samudio, o “aqui”

[...] é o fazer parte do universo e, nele, abrir-se ao estabelecimento dos encontros. Estar no reino onde o animal-escrita é tão somente animal-escrita, onde o cão é cão, sem metáforas; mas animal-escrita e cão que nunca cessam de chegar: a sua presença no universo do texto se marca como um começar do que não começa: a promessa (Samudio, 2021, p. 143).

Llansol demorou, talvez, para aceitar isso, um começar do que não começa, a promessa. Assim ela escreve: “demorei a aceitar os bichos como outra forma de vida, como ela, como eu, como a paisagem [...]” (Llansol, 1994, p. 114). Talvez seja naquilo que chamou de figuras que essa outra forma de vida, caminhando de cena em cena, a cena fulgor, nasceu - o animal-escrita, que tinha milhares de paisagens.

Um ponto muito importante a saber sobre as figuras é que, como escreve Janaína de Paula, “não há nenhuma hierarquização do vivo na composição desse mundo figural” (Paula, 2020, p. 3). Eu já havia dito que escrever *com*, assim como pensou Llansol, é muito diferente de escrever *sobre*. Escrever *com* tem uma relação direta com o animal-escrita, o qual se encontra no “aqui”, que é o seu lugar de presença e encontro com outros seres. Em outras palavras, é o que “já está aqui antes que o humano chegasse com sua linguagem” (Samudio, 2021, p. 140).

Existe uma figura em Llansol chamada Jade, o cão textual, que Branco e Samudio aproximam do animal-escrita, da sua forma estética de ser, a matriz de todos os animais, pois a existência de Jade é um misto de outros seres. Para Samudio:

Em *Amar um cão*, um dos livros em que Jade nos é ofertado como figura do afeto da escrita-leitura, vemos que, no seu nascer no texto [...], antes de ter encarnado [...], ele precede, misto de reino animal – Jade, o cão –, vegetal – Jade, nascido na árvore, verde como as folhas – e mineral – Jade, a pedra –, àquele que escreve (Samudio, 2021, p. 142).

Jade é, então, uma forma mista de outras figuras do reino animal, vegetal e mineral, que convergem para o mesmo ponto vibratório e esvaem a própria imagem. “Que ser tão frágil mais alto do que eu. Se o ar não tivesse uma densidade, teria quebrado Jade. Jade que acabara de nascer [...] e já pensava” (Llansol, 2023, p. 8). Jade, o cão textual, que nasceu no texto, não é *como se fosse* um cão, não é apenas uma representação, é um interlocutor verdadeiro do corpo que escreve “Amar um cão”, onde o cão é cão, sem metáforas. Assim, Branco escreve:

Encontrar o animal-escrita no seu mundo. E isso pode ocorrer no movimento de pesar a palavra, desenhar a palavra, pensar a palavra, brincar, não brincar, brincar sozinha. Brincar com o traço de união que, desde o início de nosso texto, é o rastro do animal-escrita, e que, no futuro, nos ligará à imagem do cão textual. Traço de união, sabemos, é sinônimo de hífen, o traço que, unindo dois significantes, ou duas noções, mostra, a um só tempo, uma impossibilidade insuperável: as palavras não se unem, os signos não se reconhecem; talvez, se aproximem por subtração, pelo sinal de menos que o hífen, a um só tempo, também sinaliza (Branco, 2000, p. 85).

Seguindo o pensamento de Branco, se, desde o início de nosso texto, brinca-se com o traço de união, que não chega a se concretizar, que nada mais é do que o rastro do animal-escrita, ou seja, a matriz de todos os seres existentes, por aí, no futuro, isso nos ligará ao cão textual, figura do afeto da escrita-leitura. Aprender a ler: foi isso que Jade pediu ao corpo que escreve. Assim, “Jade, partindo a trela, pediu-me que eu lhe falasse ininterruptamente para ele aprender a ler” (Branco, 2011, p. 48). Dessa forma, Branco escreve que não será só a história de Jade que será contada, mas também uma outra forma de ler, “do aprender a ler, entendida também como na dimensão do aberto, como ‘alma crescendo’ [...], o livro nos apresenta um cão a morrer, mas, ao mesmo tempo, a nascer, no momento” (Branco, 2011, p. 47). Também a leitura deve ser tomada, incessantemente, para fora de si.

Quando Llansol pensa em Jade, ele já explodiu em milhares de paisagens, por isso um animal-escrita e Jade não obedecem a uma lei de acabamento. Seria um equívoco dizer que em Llansol o nome próprio, Jade, funciona dentro da ideia do *como se fosse* humano ou mesmo “o” animal, em sentido geral. Jade “permanentemente nasce/cresce/morre no Jardim da Estrela” (Branco, 2011, p. 47). É nesse jardim, então, que a narrativa acontece, no espaço aberto do jardim.

Os seres por vir experimentam um tempo que não é o cronológico, não se trata do nascer, crescer, morrer, fim. Jade, como foi dito por Branco (2011), “permanentemente nasce/cresce/morre”, não cessa de operar esse movimento, quer dizer, é uma alma crescendo que se encontra na dimensão do aberto, do sem tempo. Se Jade não é *como se fosse*, se é um cão a morrer e a nascer no momento, aí se vê por onde Llansol, radicalmente, caminhou com o animal-escrita, que lhe mostrou serem os animais formas do vivo.

No mundo figural, Llansol tem, por vezes, “a impressão de que o humano transmigrou para o texto que, no momento que passa, nos prepara outra forma – surpreendente – de humanidade (Llansol, 1994, p. 114). Se Derrida considerou, como havia dito, que os poetas podem, então, escrever impossivelmente o que diriam os animais para nós, é porque alguns, não todos, parecem saber que o prazer do reino animal é o prazer “de escrever com um aparo que traça as palavras como deslocções de insectos” (Llansol, 2011b, p. 106).

“Será que nesse ‘eu penso’, eu aí estou?”

Você pode imaginar como reagiria, se no dia de hoje tivesse que participar de um encontro acadêmico, em que o convidado que irá apresentar o texto é um ex-macaco falante? E que, além disso, somos, ao que parece, a criatura humana, o próprio objeto de seu estudo?

No conto já mencionado, “Um relatório para a Academia”, de Franz Kafka, escrito em 1919, que se encontra na coletânea *Um médico rural*, o ex-macaco Rotpeter é convidado pela Academia para relatar aos seus membros como era a sua vida pregressa de símio, antes de sua transformação em quase humano. O pedido da Academia, no entanto, não é atendido logo de cara no relatório, porque, para Rotpeter, teria sido impossível sua transformação até aqui se “tivesse querido me apegar com teimosia à minha origem e às lembranças de juventude” (Kafka, 1994, p. 57).

Para entrar no mundo dos homens, aprender a imitá-los, RotPeter teve que se distanciar de suas memórias anteriores como macaco livre. Esse foi o modo que encontrou para viver, para ter uma saída. No relatório apresentado à Academia, RotPeter começa sua história a partir do momento em que foi capturado com violência por caçadores na África, na selva da Costa do Ouro, para ser levado à Europa. Seu destino era ser explorado em um zoológico ou um circo de variedades. Essa parte de sua

captura, segundo ele, teria que ser perguntada a terceiros, pois se encontrava desmaiado, preso em um navio, dentro de um caixote improvisado.

No navio, na viagem de volta, passou a ser chamado pelos seus captores de RotPeter - Pedro, o Vermelho -, porque em sua captura um dos tiros atingiu em cheio o quadril e o outro acertou de leve a maçã do rosto, deixando uma cicatriz vermelha na face. Foi por um ato violento que seu nome próprio foi escolhido. Começava, assim, a entrada do macaco no mundo dos homens.

Depois de um tempo desacordado dentro do caixote, aos poucos o macaco foi se dando conta de que não voltaria mais a viver livre como antes. Diante dessa situação, começa a pensar em uma saída. Então, Rotpeter passa a observar o comportamento de seus captores e como poderia viver com os humanos sem estar preso, nas condições em que se encontrava. Assim ele relata o começo de sua observação e de seu pensamento:

Via aqueles homens andando de cima para baixo, sempre os mesmos rostos, os mesmos movimentos, muitas vezes me parecendo que eram apenas um. Aquele homem ou homens andavam pois sem impedimentos. Um alto objetivo começou a clarear na minha mente [...]. Ora, naqueles homens não havia nada em si mesmo que me atraísse. Se eu fosse um adepto da já referida liberdade, teria com certeza preferido o oceano a essa saída que se me mostrava no turvo olhar daqueles homens. Seja como for, porém, eu os observava desde muito tempo antes que viesse a cogitar nessas coisas — sim, foram as observações acumuladas as que primeiro me impeliram numa direção definida. Era tão fácil imitar as pessoas! (Kafka, 1994, p. 63).

Assim, a direção definida por ele foi a de imitar seus captores nos gestos, comportamentos, falas e até no beber a aguardente na garrafa, pois percebeu o quanto esses homens gostavam que ele os imitasse, quer dizer, o quanto gostavam de se ver como num espelho pela imitação do macaco. Mas o que eles não perceberam é que essa imitação funcionaria como experimento de aprendizagem para o macaco, para sair dessa prisão e entrar no mundo dos homens, começando pelo circo e, depois, contratando professores e um empresário para cuidar do seu trabalho como palestrante.

Na visão do humano, as imitações que o macaco fazia deles significavam uma diversão, no entanto, para o macaco, era a sua forma de sair do aprisionamento em que se encontrava e cada vez mais evoluir nessa saída. Porém, em seu relato, ele diz: “repito: não me atraía imitar os homens; eu imitava porque procurava uma saída, por nenhum outro motivo” (Kafka, 1994, p. 65). Essa escolha feita, a de imitar os homens, não significava a sua liberdade, mas era a única saída. A fuga foi o caminho que o

macaco não tomou, quebrar o cadeado da jaula com seus dentes e se jogar no mar, porque se o fizesse, pensou ele, poderia morrer afogado ou ser capturado novamente.

Ao longo do tempo, ao observar o próprio ser humano, compreendeu que não era liberdade o que os homens viviam, porque quanto mais rápido avançava em seu processo de humanização, tão mais rápido e mais longe ficava o caminho para a liberdade. Para Rotpeter, quanto ao nosso mundo, o da criatura humana: “é muito frequente que os homens se ludibriem entre si com a liberdade. E assim como a liberdade figura entre os sentimentos mais sublimes, também o ludíbrio correspondente figura entre os mais elevados” (Kafka, 1994, p. 61).

A respeito desse conto, uma das leituras que propõe Luiz Costa Lima tem a ver com o par liberdade-saída. Para o autor, Rotpeter apresenta outro sentido à saída e ainda ironiza a nossa ideia de liberdade:

[...] o animal amestrado, a propósito de sua conduta, declara aos senhores acadêmicos: “Eu não tinha saída (Auswe’g), mas precisava arranjar uma, pois sem ela não podia viver. [...] Tenho medo de que não compreendam direito o que entendo como saída (Auswe’g). Emprego a palavra no seu sentido mais comum e pleno. É intencionalmente que não digo liberdade (Freiheit)”. Sua resolução, por conseguinte, não é, explicitamente, um ato de liberdade, mas de resignação oportunista. Por certo, Rotpeter não só não se arrepende de sua atitude, como encara ironicamente a maneira como os homens consideram a liberdade a que renuncia [...] (Lima, 2017, p. 190).

Rotpeter não escolheu o caminho de evoluir para a liberdade, e sim evoluir para a saída. Aqui está a chave desse conto, no sentido que Lima o lê. O macaco sabia que no mundo dos humanos não existia a liberdade, que a liberdade era na verdade a vida passada de macaco que ele tinha. Os homens acham que evoluem para a liberdade e, no entanto, não a experimentam como costumam pensar. Evoluir para a saída, se podemos dizer que dessa maneira Rotpeter entendeu, seria um jeito de viver minimamente livre nesse mundo, ser quase dono de sua própria vida, nunca totalmente como antes. Aprender a imitar os homens, deixar ser amestrado por eles, fê-lo escapar do confinamento de uma jaula e viver nesse mundo. O retorno à sua vida passada, “[...] “foi se tornando simultaneamente mais baixo e mais estreito com a minha evolução, empurrada para a frente a chicote; sentia-me melhor e mais incluído no mundo dos homens” (Kafka, 1994, p. 59). Assim, quando, em Hamburgo, foi entregue ao primeiro amestrador, ele conta:

[...] reconheci logo as duas possibilidades que me estavam abertas: jardim zoológico ou teatro de variedades. Não hesitei. Disse a mim mesmo: empregue toda a energia para ir ao teatro de variedades; essa é a saída; o jardim zoológico é apenas uma nova jaula; se você for para ele, está perdido. E eu aprendi, senhores. Ah, aprende-se o que é preciso que se aprenda; aprende-se quando se quer uma saída; aprende-se a qualquer custo (Kafka, 1994, p. 66).

Com o passar do tempo, por aprender a imitar tão bem, RotPeter se torna um grande astro de circo, depois, passa a frequentar as rodas acadêmicas, os banquetes e a sociedade científica, além de dar conferências para cientistas. Ao se dar conta de que o lugar dos macacos é de encontro à parede do caixote, deixa de ser macaco, e esse foi o pensamento, ele diz em seu relatório: “um raciocínio claro e belo que de algum modo eu devo ter chocado com a barriga, pois os macacos pensam com a barriga” (Kafka, 1994, p. 61). Em apenas cinco anos, chega à formação média de um europeu, o que para ele “em si mesmo talvez isso não fosse nada, mas é alguma coisa (Kafka, 1994, p. 66), pois foi o que o ajudou a sair da jaula e lhe “propiciou essa saída especial, essa saída humana” (Kafka, 1994, p. 66). Lima cita o comentário de Modesto Carone, que coloca a seguinte provocação: “a metamorfose do macaco em um sábio animal amestrado não seria uma variação irônica da teoria de Darwin” (Carone *apud* Lima, 2017, p. 190)? Para Lima, esse caminho seria viável, porque a

[...] teoria da evolução foi adaptada pelas ciências sociais nascentes do século XIX como um processo pelo qual, na esteira dos animais que precedem a forma humana, a restrição de cada um a uma territorialidade delimitada viesse a dar lugar ao mundo aberto ao homem, para que aí exercesse sua liberdade. A variante do darwinismo por Rotpeter cria um terremoto no espaço textual (Lima, 2017, p. 191).

Esse “terremoto no espaço textual” tem a ver com uma primeira ironia que o macaco apresenta em seu texto: a de que ele está no mundo dos homens, que encontrou uma saída, atravessou a fronteira que separa o animal e a criatura humana, ao imitar os próprios homens e adquirir a linguagem. Nesse mundo, no entanto, não encontrou a liberdade. Assim, a segunda ironia é que o próprio macaco chega à conclusão de que evoluir, pela perspectiva dos humanos, quer dizer ser livre e civilizado, mas não foi isso que Rotpeter encontrou em seu processo de se tornar humano. Pelo contrário, foi tão somente um engano, pois se distanciava cada vez mais da liberdade à medida que se transformava, que entrava no mundo dos homens. O processo de se tornar humano tinha

mais a ver com se tornar manso e domesticado para dar conta de viver em sociedade. Dessa forma, escreve Lima, “[...] estava armada a equação da paródia: a liberdade valorizada pela espécie humana, encarecida pelo desdobramento irônico do evolucionismo [...]” (Lima, 2017, p. 191).

Para além desse ponto que envolve a liberdade-saída colocada por Lima, quero também ressaltar um outro, sobre a escrita acadêmica e o texto que Rotpeter apresenta à Academia. Não sem ironia, seu texto, ao mesmo tempo em que imita nossa formalidade na maneira de escrever e até utiliza palavras finas e engomadas que estamos acostumados a usar, não obedece totalmente ao modo do escrever científico. Em um relatório acadêmico tradicional, a escrita deve ser clara e objetiva, formal e organizada. Deve, sobretudo, não ser em primeira pessoa e se distanciar de experiências pessoais e relatos, já que essa maneira de escrever não comprova fatos, não apresenta hipóteses, métodos, objetivos, teorias e resultados, ou seja, para alguns, não é considerado um texto acadêmico. Para Lima, “a reflexão do macaco constitui uma verdadeira paródia da fala bem comportada dos acadêmicos que o escutavam” (Lima, 2017, p. 190).

No relatório de Rotpeter, o texto é escrito em primeira pessoa. Ele narra exatamente as suas experiências, a própria vida desde o momento em que foi capturado e sua transformação até ali. Além disso, sua escrita falta, no sentido de que não responde ao convite feito pela Academia, o de apresentar um relatório sobre a sua vida passada, como macaco. Rotpeter, com seu testemunho, ao narrar sua própria história, a partir de sua própria perspectiva, balança um método muito conhecido que inaugurou a invenção da Ciência Moderna, o par sujeito x objeto. Em seu relatório, é o próprio ser humano, e a maneira como lida com a liberdade, seu objeto de estudo. Trata-se de uma inversão que, por muito tempo, não aceitamos, a de que ocupamos também o lugar de objetos, a de que também somos observados pelos animais e por outros seres.

O fato de o macaco usar como objeto de seu relatório o próprio ser humano remexe nessa verdade de que somente o sujeito é quem produz conhecimento sobre determinado objeto, que só a ele compete escrever as ciências. Por essa perspectiva, Lima vai dizer que “a ênfase na liberdade e a capacidade de o homem autogerir-se, desenvolveu-se a partir do pensamento do *cogito*, estendendo-se para a reflexão política, a partir do Iluminismo” (Lima, 2017, p. 191-192). Justo o pensamento do *cogito* coloca o animal na posição de objeto, não é o animal aquele que também vê, apenas ao sujeito é dada essa possibilidade. Poderíamos dizer: se o mundo não me olha, então, apenas o

Eu olha. No entanto, nesse conto, Rotpeter, estremece a ideia de que o sujeito da pesquisa é apenas e somente quem faz as ciências. Aquilo que a própria ciência negou aos animais, a mimeses, o pensamento, a linguagem, atributos ontológicos apenas dos humanos, que eles próprios se atribuíram, Rotpeter mostrou aos cientistas de forma irônica que também os possuía. Porém, uma coisa que ninguém, nem Rotpeter, vivendo no mundo dos homens, nem os homens possuem, na visão do ex-macaco, é a liberdade, esse deboche ao fim. O conto termina com a fala de Rotpeter dizendo aos cientistas que,

[...] seja como for, no conjunto eu alcanço o que queria alcançar. Não se diga que o esforço não valeu a pena. No mais não quero nenhum julgamento dos homens, quero apenas difundir conhecimentos; faço tão somente um relatório; também aos senhores, eminentes membros da Academia, só apresentei um relatório (Kafka, 1994, p. 67).

Se fizéssemos um exercício especulativo sobre a continuação dessa conversa e, se depois das últimas considerações do macaco, o espaço fosse aberto para perguntas e falas dos cientistas, será que seriam capazes de desencarnar, sair do seu Eu e perceber que são enxergados por seu objeto? Perceber que seu objeto é capaz de construir conhecimento, testemunhar sobre ele próprio e os outros, inclusive nós? Será que continuaríamos enxergando apenas sob o nosso ponto de vista, atribuindo, mais uma vez, somente a nós o privilégio de conhecer o mundo, a natureza e a nós mesmos?

Alguns podem pensar quanto ao macaco que, embora ele aprenda a linguagem dos homens, o que ele faz não passa de imitação. Para alguns, ele não pode chegar a realizar a sua própria marca criadora, nem aqui e nem em seu próprio mundo, o de sua vida pregressa de macaco. No entanto, sem ou com a aquisição da linguagem humana, ele próprio sabe de sua participação nos mundos. É quase-humano, não está nem lá nem cá, encontra-se no meio, entre o mundo selvagem e o mundo civilizado, é uma mistura desses dois mundos. Quimera.

Parece ser uma grande ironia que Kafka tenha colocado Rotpeter nesse espaço acadêmico, pois aquilo que os próprios acadêmicos, muitos deles, não aceitam nos animais é que poderiam difundir conhecimentos, ensinar, colaborar, testemunhar a partir de sua própria vida, sua experiência de viver. Ainda que portando a linguagem dos homens, muitos de nós duvidariam se era ele próprio, Rotpeter, quem escreveu seu relato para a Academia, pois seria ele apenas capaz de imitar os homens, não passando disso, desse limite. Mas, com o seu relato incompleto para a Academia, talvez tenha

mostrado que não há excepcionalidade humana, nem na escrita das Ciências. “Cada vivente tem então um motivo para escrever um relato, deixar sua marca criadora” (Despret, 2022, p. 56).

Besta, sou Eu

Era uma vez um caçador no caminho de picada. Estava à procura de uma árvore para que pudesse, do alto, observar melhor os animais no interior da mata. Em cima da árvore, com a visão de cima, viu uma paca a caminhar. Atirou nela. Enquanto descia da árvore para capturar sua presa, uma outra paca apareceu, arrastou sua colega para longe do homem. Depois desse dia, o caçador nunca mais caçou bicho nenhum. Viu, pela primeira vez, que os animais sofrem uns pelos outros e se ajudam uns aos outros.

Natália Goulart Pelegrini

Quero mencionar um exemplo de pesquisa que exerceu violência sobre macacos bebês. Ela foi citada por La Capra, em *Compreender outros*, e também por Despret, em *O que diriam os animais*. Trata-se da investigação do psicólogo Harry Harlow, realizada na Universidade de Wisconsin, em 1957. Essa pesquisa tinha como objetivo entender como os macacos desenvolvem conexões amorosas com suas mães. Nesta época, os cientistas acreditavam que a relação entre os bebês e suas mães se dava apenas pela necessidade de conseguir comida, isto é, por instinto de sobrevivência. O objetivo de Harlow era, justamente, refutar essa tese e constatar o afeto e apego dos filhotes às suas mães. Mas Harlow, escreve La Capra, o que fez foi:

[...] no máximo ciência questionável baseada num behaviorismo não empático, por meio do qual a ciência foi invocada para legitimar o que equivale a abuso e tortura animal, num esforço para provar coisas que deveriam ser autoevidentes. Submeteu filhotes de macacos rhesus a experimentos que os colocavam no que chamou, com adequação, mas insensibilidade, de “Poço do Desespero” – uma câmara isolada de aço inox à qual os macacos, separados de suas mães, eram confinados por longo tempo, sem contato com outros macacos ou com humanos. Os únicos objetos que os macacos tinham eram uma mãe substituta, feita de arame metálico, e um pano felpudo, ao qual eles tipicamente se agarravam com abandono desesperançado. Harlow “descobriu” que os macacos assim despojados ficavam desorientados, privados de ânimo (La Capra, 2023, p. 122).

A partir de métodos violentos, Harlow quis provar que macacos e, por comparação, bebês humanos, precisam de amor e cuidados, o que ele chamou de “conforto pelo contato”. O que ele ambicionava em sua pesquisa era “provar e mensurar a importância vital de tais laços”, escreve Despret (2021, p. 210). Eis uma contradição: a pesquisa de Harlow trata do amor entre filhotes e suas mães, usando, no entanto, de métodos cruéis para provar o óbvio, que os animais se amam uns aos outros e, inclusive, os menores precisam de cuidados. Para La Capra, a pesquisa de Harlow mostrou

[...] as graves deficiências em leis e práticas para a proteção de abusos não só em experimentos, mas também em fazendas industriais, em matadouros, na caça “esportiva” e em várias atividades na quais humanos supõem ter direito de usar e abusar de outros seres para a própria curiosidade, diversão, sadismo, interesses individuais ou vaidosa sensação de poder e dominação (La Capra, 2023, p. 123-124).

O fato é que muitas vezes consideramos os animais como objetos que estão a nosso serviço, para responder ansiosamente as nossas questões humanas, não para aprendermos e desaprendermos, colaborarmos uns com os outros nessa Terra, crescermos juntos. Assim como percebeu Derrida, são dois séculos ou mais de aprisionamento do animal, que foi cercado de generalizações das mais diversas e usado em práticas violentas. Quanto a isso, La Capra nos alerta que:

[...] deve-se levantar questões (quando não arrepios) sobre pesquisas dúbias ou mesmo inúteis (incluindo pesquisas evolucionárias) motivadas em última instância pelo repetido desejo de demonstrar a superioridade do ser humano, que prontamente serve para legitimar usos ou abusos injustificáveis de outros animais, incluindo de modo proeminente a pesquisa, que requer ela própria a captura, o aprisionamento e a experimentação, de maior ou menor crueldade, praticada em outros animais (La Capra, 2023, p. 108).

O que diriam os macacos bebês que já não dissessem para Harlow sobre sua pesquisa violenta?

Não se pode mais negar que algumas heranças nas Ciências são violentas, e não se escapa a certas repetições e métodos tão facilmente. A “empatia ou a compaixão não podem, da perspectiva de La Capra, ser confundidas com apoiar, aceitar ou perdoar perpetração de violências e experiências traumáticas” (Pinto, 2023, p. 18). Parece-me muito importante dizer que nas Ciências a questão do ser também implica o ser dos

animais e outros seres que não somente nós. Se há uma relação transferencial que se dá entre diferentes comunidades humanas, entre textos e entre animais, como estamos nos relacionando com essas gentes?

Os animais estão sempre perto de nós e, muitas vezes, fazemos de tudo para não ver essa proximidade, para, justamente, marcar a fronteira, uma certa distância entre nós. No entanto, pode ser que haja sempre um animal à espreita, a olhar fora da casa, dentro dela. Os animais têm uma vida, eles amam, dizem e sofrem, trabalham e morrem, muitas vezes, a serviço do homem. Negar tudo isso aos animais tem a ver com a agressividade e a destruição praticada por nós contra outros viventes. É como se disséssemos: o animal é uma mera vida, nossa matéria-prima.

Derrida encontrou em Jeremy Bentham²⁴ certa questão que passa por um caminho para além da interrogação central do pensamento filosófico ocidental: se os animais podem pensar, falar, se podem ter o *logos*. “A questão prévia e decisiva seria a de saber se os animais podem sofrer. ‘Can they suffer?’” (Derrida, 2002, p. 54).

Se voltarmos nossos olhos a essa questão, a de saber se os animais podem sofrer, toda uma segurança da palavra “poder” é abalada. Com essa questão, “não tocamos nesse bloco de certeza indubitável, nesse fundamento de toda a segurança que se poderia procurar por exemplo no Cogito, no ‘Penso, logo sou’” (Derrida, 2002, p. 55). A questão sobre se os animais podem sofrer não deixa nenhuma dúvida, ela precede o indubitável, como escreve Derrida (2002), pois poderiam os animais ter o poder de não sofrer?

“Ninguém pode negar o sofrimento, o medo ou o pânico, o terror ou o pavor que podem se apossar de certos animais e que nós, os homens, podemos testemunhar” (Derrida, 2002, p. 56). Certa vez eu voltava de uma cidade vizinha, porque fui levar um dos cachorros que vivem aqui na roça na veterinária, e na estrada encontrei com um caminhão à minha frente que carregava porcos muito grandes, dentro de gaiolas muito pequenas. Todos iam muito amontoados, não tendo a possibilidade de movimentação. Nesse dia, prestei atenção naquilo, vi pela primeira vez, tardiamente, confesso, essa violência tão evidente, cara a cara, essa prisão, esse sofrer. Antes, não tecia nenhum pensamento quando via caminhões cheios de animais, apenas olhava, reclamava do mal

²⁴ Jeremy Bentham foi um filósofo e jurista do século XVIII. Criou o Utilitarismo, em cuja linha filosófica poderiam ser reivindicados os direitos animais. No Utilitarismo, o que se leva em consideração é o sofrimento. Para ele, chegará o dia em que o restante da criação vai adquirir aqueles direitos que nunca poderiam ter sido tirados deles senão pela mão da tirania. Sobre os animais, a questão não é saber se são capazes de raciocinar, ou se conseguem falar, mas, sim, se são passíveis de sofrimento.

cheiro, não sabia que de lá algum porco me olhava, do seu ponto de vista, ainda que por uma greta muito estreita.

O caminho até o abatedouro é muito estressante. Pode haver brigas entre eles pela situação em que se encontram. Podem passar frio e calor, podem sofrer com a falta de ventilação, água e comida. O balanço do veículo pode causar quedas, fraturas, hemorragias internas, ferimentos, mortes. A superlotação pode causar asfixia. No decorrer dos dois últimos séculos, escreve Derrida,

[...] estas formas tradicionais de tratamento do animal foram subvertidas, é demasiado evidente, pelos desenvolvimentos conjuntos de saberes zoológicos, etológicos, biológicos e genéticos sempre inseparáveis de técnicas de intervenção no seu objeto, de transformação de seu objeto mesmo, e do meio e do mundo de seu objeto, o vivente animal: pela criação e adestramento a uma escala demográfica sem nenhuma comparação com o passado, pela experimentação genética, pela industrialização do que se pode chamar a produção alimentar da carne animal, pela inseminação artificial maciça, pelas manipulações cada vez mais audaciosas do genoma, pela redução do animal não apenas à produção e a reprodução superestimulada (hormônios, cruzamentos genéticos, clonagem, etc) de carne alimentícia mas a todas as outras finalidades a serviço de um certo estar e suposto bem-estar humano do homem (Derrida, 2002, p. 51).

Vamos pensar na vida de uma porca na gestação. As fêmeas são usadas para a reprodução e trancadas em celas individuais por cerca de 16 semanas. Existe a área de acasalamento, onde as porcas geralmente são fecundadas por inseminação artificial, e uma outra área, em que porcas acasaladas já grávidas ficam o resto do período até dar à luz. As celas de parto individuais são tão estreitas que as porcas correm o risco de acidentalmente esmagar seus leitões. Elas quase não se movem, apenas para trás e para frente, sendo privadas de qualquer exercício. Quando uma porca esmaga algum filhote, é muito fácil dizer que “a culpada disso é a porca”, mas não foi a porca quem criou a própria estrutura de morte, com as condições em que vive. Somos capazes de dizer, ainda: “não temos nada a ver com a morte do filhote da porca, nem com a morte da porca”. Para Derrida:

Ninguém mais pode negar seriamente e por muito tempo que os homens fazem tudo o que podem para dissimular ou para se dissimular essa crueldade, para organizarem escala mundial o esquecimento ou o desconhecimento dessa violência que alguns poderiam comparar aos piores genocídios (existem também os

genocídios animais: o número de espécies em via de desaparecimento por causa do homem é de tirar o fôlego) (Derrida, 2002, p. 52).

Nessas celas em que as porcas vivem é difícil mudar de posição, e a falta de espaço prejudica seu corpo e sua saúde. Elas também são privadas de contato social. Depois de todo esse processo, as porcas são levadas de volta para a área de acasalamento e o ciclo começa de novo, até que são enviadas para o matadouro, geralmente quando completam três anos de idade.

Sobre a vida dos leitões, eles ficarão com suas mães nessas celas até o desmame, período que se estende por aproximadamente vinte e cinco dias. Passado esse período, são apartados de suas mães e transferidos para outra área. Nessa nova cela, ganham peso, antes de serem levados para a área de terminação. Isso dura em torno de 70 dias, até que eles cheguem ao peso ideal. São mortos com menos de quatro meses de idade, se forem destinados à produção de carne de leitão. Quando chegam à idade de sete meses, são destinados à produção de carne de porco padrão. Esses animais passam a maior parte de suas vidas em ambientes fechados, sem ver a luz do sol. Para Despret, a criação industrial

[...] é o lugar em que os animais estão a tal ponto distantes e privados de seu próprio mundo que “suas condutas aparecem nitidamente inscritas numa relação de trabalho”. Homens e animais estão envolvidos num sistema de “produzir a qualquer preço” e de competição que favorece a consideração do animal como um trabalhador: ele deve “fazer seu trabalho”, é punido quando acham que está sabotando (por exemplo, quando uma porca esmaga seus filhotes). Os trabalhadores desses sistemas, particularmente da pecuária intensiva de porcos, chegam a considerar seu trabalho, diz Jocelyne Porcher, como um trabalho de gestão de pessoal; a expressão é pouco empregada, mas seu conteúdo implícito não deixa de ser evocado. É preciso selecionar as porcas produtivas e separá-las das improdutivas, verificar a capacidade dos animais de garantir a produção esperada. Ela diz que se representar como uma espécie de “diretor de recursos animais comprova a difusão do pensamento gerencial e do lugar crescente que ele ocupa no âmago dos setores de produção animal” [→ Kg]. O animal ocupa, portanto, a posição de uma espécie de subproletariado obscuro, ultraflexível, explorável e destrutível à vontade (Despret, 2021, p. 221-222).

A indústria de porcos é assim: criar muitos, numa velocidade acelerada, ocupando o menor espaço possível; é isso que os porcos vivem em vida e não só eles, também outros animais. As porcas, por exemplo, podem atingir a idade de 15 anos e essa seria sua expectativa de vida. Nesse sentido, o que diriam a comunidade de porcos

e porcas, um a um, sobre a vida deles e o que fizemos com a vida deles? O que diriam em seus testemunhos para nós?

Faço referência, com as questões acima, a duas perguntas que devem ser feitas hoje, neste mundo em que vivemos, e elas se encontram em Vinciane Despret: a primeira é “o que diriam os animais”? A segunda Despret encontra no estudo de sua amiga Jocelyne Porcher: “os animais trabalham”?

“O que diriam os animais?” Essa pergunta é muito interessante e é muito diferente da pergunta que se fez e se faz até hoje: “os animais falam?” Ansiosamente respondemos: não, os animais não podem falar. A pergunta de Despret evoca, antes da questão, ao que parece, uma afirmação da vida, a de que “os animais dizem”, e, se os animais dizem, o que diriam os animais?

Com essa pergunta atalhamos, de alguma forma, daquele caminho repetido, qual seja, o da certeza de que os animais, pelo fato de não falarem como nós, na nossa língua oficial, não podem se comunicar e nem dirigir palavras sem palavras em nossa direção. Está claro que ela toca, de novo, no problema da linguagem e, por isso, em algum ponto, ela também esbarra no problema da violência exercida por nós contra os animais. Linguagem e violência: é difícil não pensar nessa combinação, já que os animais, acreditamos, não podem responder em seu nome. De certa maneira, sim, faltam palavras no reino animal e é isso que não conseguimos aceitar em nós mesmos, aquilo que temos em comum com os animais e que eles nos mostram, essa comunicação dos sons mudos, dos sinais, das vibrações.

A segunda questão, de Jocelyne Porcher, “os animais trabalham?”, encontramos no texto escrito por Despret “Por que dizem que as vacas não fazem nada?”. Nesse texto, ela menciona o estudo de Porcher e escreve que:

A socióloga especialista em animais de produção Jocelyne Porcher fez dessa pergunta o objeto de suas pesquisas. Ela começou perguntando aos criadores: teria sentido, para eles, pensar que seus animais colaboram e trabalham com eles? [...] A mesma resposta surge em todo lugar: não, são as pessoas que trabalham, e não os bichos. Certamente, pode-se consentir no que diz respeito aos cães de guia, aos cavalos e aos bois que transportam cargas, bem como a alguns eleitos associados a profissões: cães policiais e de resgate, ratos desminadores, pombos-correios e alguns outros colaboradores. Entretanto, a ideia mostra-se pouco aceitável com relação aos animais de produção. Ainda assim, ao longo das investigações que precederam sua pesquisa, Jocelyne Porcher ouviu muitas histórias e anedotas que a levaram a pensar que os animais colaboram ativamente com o trabalho

dos criadores, que eles fazem coisas e tomam iniciativas de maneira deliberada. Isso a levou a considerar que o trabalho não é visível nem facilmente pensável. Ele se diz sem ser dito, se vê sem ser visto (Despret, 2021, p. 218-219).

Diante disso, Porcher, ao pesquisar um rebanho de vacas num estábulo, na companhia de sua aluna, dedicou-se à possibilidade de tornar o trabalho das vacas perceptível. Ficou claro para ela que o trabalho das vacas só era considerado trabalho, para seus criadores, quando elas demonstravam alguma resistência e se recusavam a colaborar, enrolavam para fazer o trabalho. Em outras palavras, se elas não cooperavam, o trabalho se tornava impossível; nesses casos o trabalho delas era visto. Ao contrário, quando nada perturbava a ordem do dia e tudo corria bem, o trabalho das vacas se tornava invisível, era uma simples obediência mecânica, uma reação. Assim, Porcher, para sair dessa lógica, como escreve Despret, “modificou seu dispositivo. Ela perguntou às vacas” (Despret, 2021, p. 222). As vacas também têm algo a dizer, não somente seus criadores, acerca do que é o trabalho. Para Despret:

[...] uma vaca que desobedece conscientemente envolve-se numa relação totalmente diferente daquela em que se envolve uma vaca que sai da rotina porque é uma besta que não entendeu nada; uma vaca que faz seu trabalho está envolvida numa relação muito diferente daquela que envolve uma vaca vítima da autoridade do criador (Despret, 2021, p. 225).

Quando se faz a pergunta “os animais trabalham?”, alguma chave de pensamento se abre, pois pensar que os animais estão na lida da vida arrisca a razão. O trabalho também foi capturado por uma ideia certa do que é trabalhar, inclusive no mundo dos animais. Mas o que é o trabalho? Quem dita o que é trabalhar? Vamos ter de ficar com essas questões, as quais dariam um outro texto, cujo título poderia ser “O trabalho do animal-escrita”, fazendo referência a Llansol.

Mas vamos caminhando.

As gentes, lembrando mais uma vez que aí se encontra o mundo vegetal, o animal e outros mundos, estão conectadas na experiência da vida, estamos aqui juntos, não isolados uns dos outros. Nesse sentido, pensamos com Despret e Porcher:

O que uma história que permita pensar as relações que uniram criadores e seus animais pode mudar? Em primeiro lugar, ela muda a relação com os animais e a relação com os criadores. Porcher afirma

que “pensar a questão do trabalho obriga a considerar os animais de outro modo que não vítimas, idiotas naturais e culturais que precisam ser libertados involuntariamente”. A alusão é clara. Ela dirige-se aos liberacionistas, àqueles que, segundo ela, gostariam de “libertar o mundo dos animais”, entendido aqui como “livrar o mundo dos animais”. Tal crítica aponta a posição particular que Porcher adota em seu trabalho: a de sempre pensar os homens e os animais, os criadores e seus bichos, juntos. Não considerar mais os animais como vítimas é pensar uma relação que pode ser diferente de uma relação de exploração; é, ao mesmo tempo, pensar uma relação na qual os animais – por não serem idiotas naturais ou culturais – estão ativamente implicados, dão, trocam, recebem, e – porque não se está no âmbito da exploração – os criadores dão, recebem, trocam, crescem e deixam seus animais crescerem (Despret, 2021, p. 220).

Existem duas práticas completamente diferentes uma da outra na relação com o mundo da natureza, e Latour (1994) pode nos ajudar com elas. Por um lado, o primeiro conjunto diz respeito à mistura entre seres novos, híbridos de natureza e cultura, não vistos separadamente. Por outro, o segundo conjunto “cria, por ‘purificação’, duas zonas ontológicas inteiramente distintas, a dos humanos, de um lado, e a dos não-humanos, de outro” (Latour, 1994, p. 16).

O segundo conjunto, entendemos com Latour (1994), deu a nascer o primeiro, no sentido de que, quanto mais negligenciamos considerar os híbridos, mais seu cruzamento se torna possível. Essas práticas, escreve Latour (1994), são, justamente, aquilo que a palavra “moderno” designa: dois conjuntos de práticas completamente diferentes, “que para permanecerem eficazes, devem permanecer distintas, mas que recentemente deixaram de sê-lo” (Latour, 1994, p. 16).

A constituição moderna, a base fundamental de sua invenção, diz respeito, para Latour, a quatro repertórios: a realidade exterior de uma natureza; o laço social que liga os humanos, quer dizer, a cultura, a sociedade; a semiótica, a linguagem, a significação de sentido, as histórias contadas uns aos outros, as grandes narrativas; a preocupação com o ente. De acordo com Latour,

[...] a modernidade é muitas vezes definida através do humanismo, seja para saudar o nascimento do homem, seja para anunciar sua morte. [...] Esquece o nascimento conjunto da “não-humanidade” das coisas, dos objetos ou das bestas, e o nascimento, tão estranho quanto o primeiro, de um Deus suprimido, fora do jogo. A modernidade decorre da criação conjunta dos três, e depois da recuperação deste nascimento conjunto e do tratamento separado das três comunidades enquanto que, embaixo, os híbridos continuavam a multiplicar-se como uma consequência direta deste tratamento em separado. E esta dupla separação que precisamos reconstituir, entre o que está acima e

o que está abaixo, de um lado, entre os humanos e os não-humanos, de outro (Latour, 1994, p. 19).

Enquanto consideramos separados o mundo da natureza e o mundo da cultura, “seremos realmente modernos” (Latour, 1994, p. 16). E, no entanto, nunca fomos modernos, porque aquilo que o Ocidente acreditou que o converteria em moderno, a diferença entre natureza e cultura, bem como a radical distinção entre os outros seres, não tem a capacidade de diferenciar essa divisão entre natureza e cultura. Devíamos admitir a natureza, como escreve Ailton Krenak,

[...] como uma imensa multidão de formas, incluindo cada pedaço de nós, que somos parte de tudo: 70% de água e um monte de outros materiais que nos compõem. E nós criamos essa abstração de unidade, o homem como medida das coisas, e saímos por aí atropelando tudo, num convencimento geral até que todos aceitem que existe uma humanidade com a qual se identificam, agindo no mundo à nossa disposição (Krenak, 2019, p. 70).

A ideia de humanidade, pela perspectiva do homem branco, criou um só tipo de existência. Excluímos da vida os que são considerados quase-humanos, assim como fala Krenak: “os quase-humanos são milhares de pessoas que insistem em ficar fora dessa dança civilizada, da técnica, do controle do planeta. E por dançar uma coreografia estranha, são tirados de cena, por epidemias, pobreza, fome, violência dirigida” (Krenak, 2019, p. 70). Podemos dizer assim: os animais não são humanos e os humanos que não se encaixam nessa concepção, do que é ser um ser humano, são considerados animais. Entende-se, então, que, ao tratar o outro como animal, a desumanização justifica o extermínio, em nome de manter aquilo que chamamos de civilização. “Como é que ao longo dos últimos 2 mil ou 3 mil anos nós construímos a ideia de humanidade? Será que ela não está na base de muitas das escolhas erradas que fizemos, justificando o uso da violência?” (Krenak, 2019, p. 11).

Nós nos gabamos de tantas faculdades que atribuímos a nós mesmos, mas usamos cegamente, apenas alguns, não todos, o pensamento no rumo de uma certa ação violenta contra o mundo, contra os animais, contra nós mesmos. Nesse sentido, “a violência que o homem exerce contra o animal não está longe daquela que ele exerce contra o próprio semelhante. A destruição do vivente animal feita pelo homem corresponde à ininterrupta destruição do animal homem pelo homem” (Telles, 2005, p. 4).

Aline Magalhães Pinto, num prefácio escrito para o livro de Dominick La Capra, *Compreender outros: povos, animais, passados* (2023), chama a atenção para as oposições binárias que alimentam mecanismos de bode expiatório:

A figura do bode expiatório e a oposição binária entre o self e o outro (ou entre “nós” e “eles”) nos reenviam ao “segredo de todos os segredos” enunciado por Derrida e que diz respeito, finalmente, ao fato de que a consciência moral e política permanece marcada pela noção de sacrifício e, no limite, pela sombra da violência: fazemos morrer ou deixamos morrer apenas alguns, e não todos. Esse alumbramento está na ordem do dia, uma vez que é o cerne das discussões sobre necropolítica (Pinto, 2023, p. 15).

A criação de bodes expiatórios baliza quem deve viver e quem deve morrer. A limpeza étnica, vemos em La Capra (2023), tem a ver com as guerras de territórios, a posse da terra, de empregos e recursos, e com a ideia de contaminação com certos outros, mais especificamente o contato sexual, que cria segregação, expulsão ou extermínio. Diante disso, La Capra escreve que:

Um aspecto do antropocentrismo e do humanismo que pode ficar oculto ou reprimido é essa dominação humana frequentemente letal. Outros animais, talvez reduzidos ao conceito homogeneizador de *o* animal, podem ser o bode expiatório não assumido, às vezes inconsciente, de um humanismo restrito, incluindo um que é sensível à inaceitável natureza de várias orientações preconceituosas em relação a outros humanos, como racismo, misoginia e excessiva diferença em riqueza e renda (La Capra, 2023, p. 111).

Essa violência dirigida ameaça também os animais. No âmbito da exploração, é difícil evitar a negação da agência dos animais. Partimos da ideia de que os animais são inanimados, por medo de atribuir a eles algum tipo de “alma”. Mas esse “animado” “está tão longe de ter uma alma quanto de agir como um computador” (Latour *apud* Despret, 2021, p. 17), fazendo claramente uma referência a Descartes.

Fazer morrer ou deixar morrer alguns animais, aí se vê uma dupla morte. Ao negar que o animal não tem a consciência de si, que ele não se sabe morrendo em vida no tempo, justamente aí, com esse argumento, justificamos nossas práticas de matança. Matar à vontade, exercer o poder sobre suas vidas e, também, sua hora derradeira. Se os animais não experimentam a vida e nem a morte, o domínio do ser humano sobre a natureza como recurso está posto. Se “fazemos morrer ou deixamos morrer apenas

alguns, e não todos”, é porque ainda se considera que existe uma ideia e uma prática daquilo que seria “o” ser humano e “o” animal.

Nessa casa-comum, o mundo em que vivemos, sabemos que há os que sentem com mais qualidade a força da exclusão. Não é o mundo do Príncipes, mas o mundo das gentes, onde se encontram também os animais.

Ciências, Psicanálise, *Lituraterra* e outras picadas

Em encontro com a Psicanálise, aconteceu uma passagem da minha experiência com o conhecimento. Essa experiência passa pelo “Eu penso, logo existo” (Descartes, 2001, p. 38) para, como nos diz Freud, “o eu não é o senhor de sua própria morada” (Freud, 2014, p. 295), até Lacan, “penso onde não sou, sou onde não penso” (Lacan, 1998b, p. 521). Mas há uma última passagem – a magia. A magia, como escreve Lacan, em relação à ciência, “foi considerada como ciência falsa ou menor [...]” (Lacan, 1998a, p. 885). Não seria a Psicanálise, ao considerar a palavra como coisa mágica, a prática da letra, uma espécie de alquimia?

Quanto à ideia do *cogito*, ela diz respeito a um sujeito assegurado de ser e pensar, tem a ver com a linguagem. Para Lacan, “não é inútil repetir que, na experiência de escrever: penso: ‘logo existo’, com aspas ao redor da segunda oração, lê-se que o pensamento só funda o ser ao se vincular à fala, onde toda operação toca na essência da linguagem” (Lacan, 1998a, p. 879). Existe no “Eu penso, logo existo” a ideia de que ele aí está em sua própria unicidade, corpo e significante em articulação, o Eu como senhor. Porém, a Psicanálise, ao apontar a existência do inconsciente, rompe com isso.

Lacan, em seu seminário *Ciência e verdade* (1998), escreve que: “ao contrário do que se inventa sobre um pretenso rompimento de Freud com o cientificismo de sua época, foi esse mesmo cientificismo [...] que conduziu Freud, como nos demonstram seus escritos, a abrir a via que para sempre levará seu nome” (Lacan, 1998a, p. 871). Isso quer dizer que o sujeito com o qual a Psicanálise opera “só pode ser o sujeito da ciência” (Lacan, 1998a, p. 858). As posições de Freud e Lacan no que diz respeito à ciência são diferentes. Para Freud, a ciência seria um ideal externo que a Psicanálise deveria buscar, se ela quisesse que sua teoria fosse chamada de científica. Já para Lacan, a Ciência não seria o ponto ideal e nem exterior ao campo psicanalítico, mas

uma relação de estruturação interna, quer dizer, aquilo que na sua própria teoria o psicanalítico vai romper com relação às ciências: o Homem das Ciências.

Há uma certa tensão no tratar sobre as ciências e a psicanálise, porque a teoria psicanalítica parece incomodar as ciências justamente naquilo que ela quis manter por muito tempo e ainda o faz: cicatrizar a sutura que há no sujeito da ciência e na linguagem. Estamos mais próximos do que imaginamos, as ciências e a psicanálise, já que esta última nasce daquilo que a própria ciência moderna tentou manter, a ideia de que o homem da ciência existe ao tapar a sutura que lhe é constitutiva. Mas, como Lacan aponta, “não há ciência do homem porque o homem da ciência não existe, mas apenas seu sujeito” (Lacan, 1998a, p. 873).

Na psicanálise, a operação que Lacan faz é trazer de volta o sujeito, não o homem da ciência, mas o sujeito do inconsciente como efeito de seu saber, saber realizado na cadeia de significantes. Dessa forma, se para a Ciência Moderna existe uma articulação entre o corpo e o significante, ambos secundários ao pensamento e capturados por ele, para o discurso psicanalítico, corpo e significante não se articulam completamente, pois tanto o corpo como o significante são marcados por uma falta, não se unem de todo.

A virada da psicanálise, além da teoria significante, é o momento em que se introduz o corpo, que é a instância do contingente. Para a teoria psicanalítica, o contingente tem sua importância porque contesta o que se chamou de necessário em ciências modernas, quer dizer, aquilo que não pode ser de outro modo. Nesse sentido, o contingente seria esse encontro inesperado com um corpo, diríamos, fora do lugar. Para Mônica Assunção Costa Lima,

[...] podemos compreender por que a teoria da ciência é necessária a Lacan. A ciência moderna, com suas expressões matemáticas que fixam em leis científicas o empírico passageiro, torna concebível a passagem do sexual contingente à estruturação simbólica necessária. Somente a ciência moderna pode elucidar a articulação entre o corpo e o significante, sem o que a teoria lacaniana se reduziria a uma metafísica (Lima, 2002, p. 297).

Se nesse eu penso, eu aí estou, isso quer dizer que seria possível a passagem do sexual contingente à estruturação simbólica necessária, a união entre o corpo e o significante. Trata-se de um corpo que corresponde ao pensamento de sua imagem. Mas, se nesse eu penso, eu aí não estou, não há correspondência com a imagem feita. Se

no inconsciente não há um sujeito que saiba, ele contradiz os privilégios da consciência do homem, reduzindo o pensamento à letra, a furos e escoamentos. Essa seria uma das relações entre o inconsciente e a letra. A psicanálise coloca em questão, justamente, a certeza do eu penso, eu aí estou.

O que acredito ser tão precioso em Psicanálise é o fato de o próprio discurso psicanalítico saber que não sabe de si por completo. E, não sabendo, não sujeita um dos seus principais objetos, o sujeito, pois, ao tratar de dizer que somos sujeitos do inconsciente, o próprio inconsciente é o não sabido de um saber, quer dizer, um saber que não tem sujeito, um sujeito que saiba.

Alguns podem sentir, assim como eu, mas à sua maneira, que, quando nos encontramos com o discurso psicanalítico, acontece consigo uma falta. Digamos que, ao ler, lemos de mal a pior, pois tudo começa por faltar nessa leitura, na prática de investigá-la. Aos poucos, o sujeito da ciência sofre uma picada, digamos assim, é picotado, ele passa a conviver com um não saber, a sua própria falta-a-ser. A confissão do inacabado, da Psicanálise como saber furado e fragmentado, confere à obra de Freud um traço singular em sua escrita, ou melhor, em sua escrita feminina.

Continuando os estudos de Freud e alargando as investigações sobre o feminino, por meio de uma demarcação lógica, Lacan irá buscar nos matemas a construção do campo da sexualização, que não acontece de forma simétrica no homem e na mulher. Para ele, do lado do feminino, a lógica se define pelo “não-todo”. Ao investigar a dissimetria entre os dois sexos, no que diz respeito à lógica do falo e à maneira particular da relação da mulher com o real, no *Seminário 20, Mais Ainda* (1985), uma outra lógica é colocada: um gozo para além da ordem fálica. Isso coloca os seres femininos em uma posição diferente em relação aos seres fálicos, pois o feminino não se inscreveria na ordem da linguagem, mas para além dela.

Na década de 1970, Lacan passa a se concentrar na parte do sujeito não apreendida pelo significante. A letra, nos estudos de Lacan, faz referência ao que não pode ser lido, quer dizer, à impossibilidade de tudo se escrever. Lucia Castello Branco, quanto à letra, escreve:

Talvez pudéssemos, então, tomar aqui alguns aspectos da letra tal como esta é apresentada por Lacan, em um importante texto de 1971: “Lituraterra”. Nesse escrito, impactado com uma viagem que fizera ao Japão, e justamente no retorno dessa viagem, a partir da imagem aérea da planície siberiana e dos sulcos que ali, à distância, se dão a ver,

Lacan “visualizará” a letra em sua dimensão heterogênea de “litoral” (distinta, portanto, da dimensão homogênea da fronteira”, como o elemento que faz limite entre o real e o simbólico, o saber e o gozo, a literatura e a psicanálise (Branco, 2011, p. 37).

Dessa perspectiva, do alto do avião, Lacan viu a planície siberiana sem vegetação, com seus montes e montanhas marcados por acidentes geográficos, ravinamentos no solo provocados pela erosão, com a ajuda da água das chuvas e o seu escoamento. Esses sulcos que se formam na superfície da terra e criam caminhos nela formam a imagem que Lacan apresenta da letra, aquela que faz furo e escoia, que tem sua dimensão heterogênea de “litoral” e não de fronteira, como aquilo que faz limite. “Ela não seria apenas o suporte material do significante, mas se abriria a um campo outro, o do real, campo heterogêneo ao simbólico, mas que, com ele, faz litoral (Branco, 2022, p. 89).

O próprio Lacan, com sua teoria, diz que o que ele inscreveu

[...] com a ajuda de letras, sobre as formações do inconsciente, para recuperá-las de como Freud as formula, por serem o que são, efeitos de significante, não autoriza a fazer da letra um significante, nem a lhe atribuir, ainda por cima, uma primazia em relação ao significante (Lacan, 2002, p. 19).

Se o fizesse, da letra um significante ou uma primazia em relação ao significante, não haveria como dizer que a letra faz litoral, mas apenas fronteira. A função da letra é fazer borda ao real, para marcar aí a sua impossibilidade.

Enquanto falo aqui da Psicanálise, dou-me conta de que nesta universidade, por exemplo, sou a última aluna de pós-graduação dos Estudos Literários, da linha de pesquisa “Literatura e Psicanálise”, pois essa linha acabou. Encontro-me numa linha inexistente antes mesmo de terminar esta tese. E, ainda que ela não exista mais, uma linha, estamos aqui. Estamos aqui ainda que em desaparecimento. E não seria mesmo a teoria psicanalítica aquela que é feita, a linha de sua escrita, no apagamento de seu rastro? Ora, com isso posso brincar. Só poderia estar mesmo em uma linha que não existe, já que a psicanálise, sua escrita, caminha de maneira picada.

Na escrita da teoria psicanalítica, quando se tenta lê-la de forma toda, seguindo passo a passo seus textos, corre-se o risco de se encontrar em resistência, não querer mexer mais com isso. Não é o fato de ler assim os textos, na ordem dos números, que algo venha a ter efeito de sentido. O escrito, na Psicanálise, não tem a ver com decifrar e

produzir sentido, sua função, a do escrito, está relacionada com o que escapa ao discurso, os escritos com rasura. “Eu ia dizer que ler, ler é nunca chegar ao fim de um livro respeitando-lhe a sequência coercitiva das frases, e das páginas” (Llansol, 2023, p. 45).

Essa resistência também acontece com algumas Literaturas, porque elas não escondem a falta que há em suas escritas, as picadas do caminho. A letra só pode fazer furo no real e escoar, nunca o preencher e o fazer coincidir nela, pois não há coincidência do real com a linguagem. Diante de uma letra, escreve Branco, “já não é possível ler, mas tão somente escrever” (Branco, 2011, p. 27), traçar rasuras. Essa operação algumas literaturas fazem, por isso Lacan vai propor “que a literatura talvez vire em lituraterra” (Lacan, 2002, p. 20).

Assim, a lituraterra²⁵ seria essa terra de rasuras.

A diferença colocada por Lacan entre a literatura e a lituraterra nos aproxima dessa citação de Barthes:

Desde os tempos antigos até as tentativas da vanguarda, a literatura se afaina na representação de alguma coisa. O que? Direi brutalmente: o real. O real não é representável, e é representá-lo por palavras que há uma história da literatura. Que o real não seja representável – mas somente demonstrável – pode ser dito de vários modos: quer o definamos, com Lacan, como o impossível, o que não pode ser atingindo e escapa ao discurso, quer se verifique, em termos topológicos, que não se pode fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) e uma ordem unidimensional (a linguagem). Ora, é essa a impossibilidade topológica que a literatura não quer nunca render-se. Que não haja paralelismo entre real e a linguagem, com isso os homens não se conformam, e é essa recusa, talvez tão velha quanto a própria linguagem, que produz, numa faina incessante, a literatura (Barthes, 2007, p. 22-23).

Nesse sentido, aproximando Barthes e Lacan, para este último, “se a crítica literária pudesse efetivamente renovar-se, seria pelo fato de a psicanálise estar aí para que os textos possam se medir por ela, ficando o enigma do seu lado” (Lacan, 2002, p. 17).

²⁵ A palavra lituraterra foi inventada por Lacan. A partir dos termos *lino*, *litura* e *liturarius*, ele vai propor a aproximação entre *litera* (a letra) e *litura*. *Litura* vem da raiz latina *lino*, que significa cobertura ou rasura. Em *litura*, forma-se a palavra *liturarius*, que tem o sentido de - escrito com rasuras. Por meio dessa palavra, Lacan criou *laturaterre*.

Deveríamos, sobre isso, pensar que a Psicanálise, para muitos, é considerada uma ciência menor e assim ocorre também, como bem disse Lacan, com a magia. Ambas são menores no sentido mais forte do que se pode imaginar daquilo que seja menor, o não sabido de um saber seria o caminho que tem a força para reduzir o pensamento a ela, à letra, esse campo aberto, a superfície da terra com seus sulcos.

Caminhar da literatura à lituraterra, assim como propôs Lacan, poderíamos dizer, está ligado às contingências de uma gramática (Lacan, 2002), que só pode ter a ver com um caminho que levará a literatura aos escritos com rasuras, aos multiplicados de sentido, multiplicidade por subtração no corpo da letra. A Psicanálise e a lituraterra, já podemos avançar aí com essa palavra, exige também daquele que lê um trabalho de aproximação que dê conta de um saber em fracasso. Essa ideia é uma maneira de pensar o próprio discurso psicanalítico. A Psicanálise e a lituraterra se encontram aí não é à toa, pois, com a letra, só se pode escrever com os restos as suas próprias escritas, o psicanalítico, o literário e, não esquecendo, a escrita das ciências. Como não esquecer que a “nossa ciência só é operante por um escoar de letrinhas e gráficos combinados?” (Lacan, 2002, p. 22-23).

Daqui, desse ponto, faremos um atalho da Psicanálise, ainda que caminhando com ela. Se voltamos agora às reflexões sobre os animais, pois estamos caminhando em companhia, a Psicanálise pareceu concordar com a Ciência Moderna ao afirmar diante do animal não um não saber sobre estes, mas uma certeza, a de que os animais seriam privados de linguagem, estariam limitados no testemunhar em seu nome. Derrida, ao citar alguns nomes próprios (já referidos no segundo texto desta sexta caminhada), escreve que dos filósofos que ele vai interrogar, desde Aristóteles a Lacan, passando por Descartes, Kant, Heidegger, Levinas, todos dizem a mesma coisa, que o animal é privado de linguagem. Para Lacan, onde o animal se encontrava, por exemplo, levava-se em conta uma função especular em sua sexualização. Para Martha Bernardo, quanto ao animal:

Lacan o mantém no imaginário ou no pré-simbólico (como tínhamos notado à época do “estádio do espelho” e sobre o exemplo do pombo ou do gafanhoto-do-deserto). Ele mantém “o animal” prisioneiro na especularidade do imaginário: ele mantém, sobretudo, que o próprio animal se mantém nessa catividade e fala a esse respeito de “captura imaginária”. Sobretudo, ele mantém “o animal” no primeiro grau do fingimento (fingimento sem fingir fingimento) ou, o que retorna aqui ao mesmo, no primeiro grau do rastro: poder de traçar, de deixar pistas, de despistar, mas não de des-pistar a des-pistagem e apagar seu

rastro [...] é incapaz e incapaz de testemunhar, a saber, a enganação da palavra na ordem do significante e da Verdade. A enganação da palavra, veremos, é certamente a mentira e o animal não saberia propriamente mentir, segundo o senso comum, segundo Lacan e tantos outros, mesmo se, como sabemos, ele sabe fingir (Bernardo, 2023, p. 94).

Lacan, ao citar o gafanhoto e o pombo, reconhece neles, e nos animais em geral, apenas um sistema de sinalização, um código, e sua fixidez. Por isso, ao entender que o animal se mantém no imaginário, ele o lê em seu sentido gregário, não social. Para Lacan, quanto ao gafanhoto e o pombo,

[...] a transição da forma solitária para a forma gregária, numa linhagem, é obtida ao se expor o indivíduo, numa certa etapa, à ação exclusivamente visual de uma imagem similar, desde que ela seja animada por movimentos de um estilo suficientemente próximo dos que são próprios à sua espécie (Lacan, 1998a, p. 96).

Lacan avança, ainda que para a época isso parecesse uma coisa estranha, ao dizer que os animais se encontrariam no primeiro grau do rastro, no pré-simbólico. No entanto, ainda mantém o animal no espelho, sem abertura ao próprio testemunho, a rastro nenhum que lhe seja anterior. Nesse sentido, distingue, portanto, com firmeza, a natureza da cultura. Com isso, não quero colocar um peso em Lacan e concentrar aqui, em cima dele, todo o problema que envolve o animal ter sido privado de testemunhar.

A separação da natureza e da cultura, da criatura humana e do animal, sustenta-se por limitar o animal em geral a tudo que se supõe ser próprio do homem. O animal não saberia de que maneira aceder, ter acesso ao simbólico, ao inconsciente e à linguagem. Mas alguma vez perguntamos aos animais se seria esse o seu desejo, aceder? Essa pergunta seria antiga, no sentido de que ele não precisaria de nada disso, já que antes disso o animal, um a um, já é? O que fica claro é que o animal não pode apagar o seu rastro, enganar a palavra na ordem do significante. Isso significaria, justamente, a relação sem fronteira entre um mundo e outro. Para Lacan, o animal “tampouco apaga seus rastros, o que já seria, para ele, fazer-se sujeito do significante (Lacan, 1998a, p. 807).

Só que nesta tese, quando vou de picada, encontro o mundo das gentes, que abarca também as plantas e os animais. Ao pesquisarmos, encontramos-nos numa mútua implicação com “nossos” objetos; aos “nossos” objetos transferimos algo do que é

nosso e os objetos, esta é a virada que precisamos perceber, também transferem a nós algo que faz parte do seu mundo e que testemunham.

Em Psicanálise, a transferência, a linguagem e o inconsciente estão intrinsicamente ligados. Primeiro, porque o inconsciente é estruturado como uma linguagem e a transferência tem a ver com uma inclinação amorosa, processo que envolve repetição e atualização dos desejos inconscientes sobre alguns objetos. La Capra, por exemplo, em suas pesquisas no campo da História, solicita o conceito de transferência²⁶, vindo da Psicanálise, primeiramente para questionar “as formas como o historiador encontra-se implicado em relação a seu objeto de estudo” (Pinto, 2023, p. 17). Para o historiador, o discurso psicanalítico é de extrema importância para a historiografia, porque

[...] na historiografia existem relações transferenciais entre pesquisadores (particularmente intensos entre professores e estudantes de pós-graduação) e também entre pesquisadores e o passado, suas figuras e processos. O significado fundamental da transferência que estou interessado em sublinhar é a tendência a repetir e colocar em prática performaticamente, no discurso ou nas relações, processos que atuavam no objeto de estudo. Acredito que, nesse sentido, a transferência ocorra quer gostemos ou não, e o problema está em enfrentá-la com recursos que envolvem várias combinações, variações mais ou menos sutis e formas híbridas, de atuação e elaboração (La Capra, 2005, p. 58).

Depois, mais adiante, em suas investigações quanto à transferência, La Capra não a restringe apenas às pessoas e vai pensar a transferência em seu sentido mais amplo, acontecendo também com “seres outros-que-os-humanos” (La Capra, 2023, p. 188). Segundo Aline Magalhães Pinto, o escritor assim entende a transferência:

[...] ao tratar a transferência como conceito relacional não restrito à psicologia individual, essa mútua implicação do self que envolve uma tendência à repetição e um investimento afetivo, para La Capra, não se restringe às pessoas. Ela se dá também nas relações entre diferentes comunidades humanas, entre textos e entre animais (Pinto, 2023, p. 17).

²⁶ Segundo o *Vocabulário de Psicanálise*, de Laplanche e Pontalis (1967/1996, p. 492), o termo transferência designa “o processo pelo qual os desejos inconscientes se atualizam sobre alguns objetos no enquadre da relação analítica tendo como modelo um tipo de relacionamento preestabelecido. Trata-se de uma repetição de protótipo infantil vivida com um sentimento marcado de atualidade”. A transferência é um processo pelo qual o infantil se identifica com o analista através de um investimento da repetição, que deve possibilitar a rememoração dos conflitos e permitir a elaboração das pulsões narcísicas e objetais. A transferência coloca em ação, no coração do tratamento analítico, o infantil com todo seu potencial traumático de desejos, expectativas e frustrações.

Nessa relação com objetos, se tomo o lugar enunciativo do outro, assumindo o lugar dele, volto a repetir e aplicar a estrutura do sujeito x objeto; respondo, por exemplo, o que é a escrita, o que é o animal, respondo quem sou eu. Quando aceito que existe um outro que não só Eu nesse fazer ciências, e que não existiria um sujeito que saiba, saiba de si e nem do objeto em seu absoluto, pois o próprio objeto existe e testemunha com sua linguagem particular, tenho a possibilidade de escrever *com*, quer dizer, junto com a escrita, as plantas e os animais. Dito isso da maneira como entendida por La Capra, a transferência:

[...] supõe a recuperação dos sentidos da empatia e da compaixão em contraposição ao significado de identificação. Conforme o historiador argumenta, enquanto a identificação ameaça a alteridade com o colapso e a sujeição, a empatia requer “colocar-se na posição do outro sem assumir o lugar dele ou tomar o *locus* enunciativo do discurso por ele” (Pinto, 2023, p. 18).

No começo desta tese, por exemplo, na caminhada com as plantas, eu estava tomando de empréstimo da teoria de Lacan aquilo que ela diz sobre a não relação sexual, sobre não haver entre nós, criaturas humanas, homens e mulheres, uma simetria, sobre nos relacionarmos incompletamente por uma falta. Não o citei anteriormente nessa parte, mas sabia que sua teoria estava a rondar, ainda que indiretamente. Nessa altura, porém, não tinha me perguntado se existia em sua própria teoria, a de Lacan, a consideração de que os “seres-outros-que-os-humanos”, assim como as plantas e os animais, também poderiam, da maneira própria como se comunicam, fazer parte de sua teoria da não relação, quer dizer, se isso valia apenas aos sujeitos de linguagem, ou melhor, de letra. Ainda que Lacan considerasse que os animais são privados de linguagem, não poderia chegar até aqui sem a Psicanálise, ao caminho que vou mostrar agora.

Tomando, então, de empréstimo a noção de não relação sexual²⁷, desloquei-a para a minha relação com a natureza. Por exemplo, entre *Eu* e *as plantas*. Ao montar

²⁷ No seminário “...ou pior” (2012), Lacan apresenta a descoberta do Há Um. Esta jornada rumo ao Um que é, primeiramente, a inauguração do sujeito no campo da linguagem, também abre outro caminho, a saber: o Um avesso à repetição, o Um sem o Outro, o Um frente à diferença do outro. Em outras palavras, seria aquilo que resulta da não relação sexual e da negação do dois. Há um, para Lacan, tem a ver com a passagem do dito à escritura, que é marcada pelo signo da falta. Há Um, pontua Eduardo Vidal, “atravessa como um raio de linguagem o ensino de Jacques Lacan” (2011, p. 43). “[...] Há um é escrito que carrega a dimensão da palavra, precisamente aquilo que nela se perde” (Vidal, 2011, p. 43). Nesse

essa estrutura, percebi que esse não era o caminho a ser seguido, porque o Eu maiúsculo indica a minha ilusão de ser e de ler as plantas, em seu sentido geral, como penso que ela é e não como ela própria é e me mostra. Essa seria a ilusão do homem da ciência quanto aos objetos da natureza.

Depois da passagem que quebra com o sujeito da consciência diante do objeto, a psicanálise me ajudou a compreender que sou um sujeito picado, porque “se, no sentido psicanalítico da transferência, eu amo aquele a quem suponho um saber, talvez o mais interessante seja colocar esse saber em fracasso, o que não é o fracasso do saber” (Branco, 2022, p. 28-29). Indo adiante, caminhando um pouco mais, eu havia me tocado de que, se eu invertesse e colocasse as plantas no lugar do sujeito e colocasse o eu, agora com minúscula, no lugar do objeto, *as plantas e eu*, algo passaria a me olhar do mundo da natureza. Em outras palavras, eu cientista também era observada pelas plantas ao caminhar e muito pouco, quase nada, eu sabia a respeito de suas vidas, de sua forma viva. Por aí, começaria a quebrar com as divisões entre a natureza e a cultura, ou melhor, a natureza e a escrita, para nos relacionarmos sem que nenhum exercesse impostura com um outro, pois para cada um, plantas e animais, há o direito de escrever o seu rastro na terra.

Essa operação eu fiz também, se vocês podem lembrar, com a escrita – *Eu e a escrita e a escrita e eu*. Aqui, na sexta caminhada, estou tentando fazer essa passagem com os animais – *Eu e os animais e os animais e eu*. Mas este é o momento de querer rabiscar essas estruturas para todo o sempre, a fim de que, como diz Llansol, seja possível considerar que tudo participa das diversas partes.

Foi então nesse ponto que algo me fez entender que a natureza também escrevia: plantas, animais, seres diversos. Além disso, a escrita estaria mais próxima dela, da paisagem, assim como coloca Llansol, o animal-escrita fora da representação. Quer dizer, não se obedece a uma lei de acabamento, nem da natureza, nem da paisagem, concebida, em um primeiro momento, para enquadrar a própria natureza em sua moldura.

No caso desta tese, se tenho como objeto de pesquisa a própria escrita, além de outros seres do mundo vegetal e animal, o que me pareceu importante ao me relacionar

sentido, para ele, é preciso dar muita importância a esse lugar vazio. Em suas palavras, “é a única maneira de dizer algo com a ajuda da linguagem. E esta observação de que o vazio é a única maneira de agarrar algo com a linguagem é justamente o que nos permite penetrar na sua natureza, na linguagem” (Lacan, 2012, p. 7).

com esses objetos, que não considero como objetos, mas como “seres outros-que-os-humanos”, foi o fato de seguir por um outro caminho nessa relação: o de pelo menos tentar, com a ajuda do vazio da minha linguagem (e isso a Psicanálise nos ensina), não escrever em seus lugares e, também, no lugar da escrita, pois esses seres já escrevem.

Neste caminho, percebi com Llansol que “a verdade é que todos têm, como presença, o sentimento de que fazem parte do universo” (Llansol, 2011a, p. 18). Se todos têm, como presença, o sentimento de que fazem parte do universo, se a escrita é outro ser que não eu, e também os animais e as plantas, então, não escrevo sozinha as Ciências. “O mundo... que é o mundo senão *um desconhecido que nos acompanha?*” (Llansol, 2002, p. 38).

IV A ESCRITA DOS CAMINHOS DE PICADA ABRE A PAISAGEM

SÉTIMA CAMINHADA

RESUMO

“Passa, ave, passa, e ensina-me a passar!” (Pessoa, 1993, p. 66).

Ao Pássaro-da-noite, o Curiango

Primeiro, quero lhes contar um sonho.

Eu corria muito no meio de uma floresta densa, de caminhos estreitos por entre as árvores, e três indígenas corriam atrás de mim. Era uma perseguição, caso de vida ou morte, até que, nessa corrida, encontrei uma casa de madeira e, quando estava prestes a entrar, eles me pegaram. Os três me sentaram numa escada, na entrada da varanda, e me perguntaram, cara a cara, de que lado eu me encontrava. O que eu lhes falava, repetidamente, ofegante, sem parar, era que eu me encontrava do mesmo lado que eles, que sempre estivera do mesmo lado, mesmo sem o saber. Depois disso, eu voltava da floresta e me encontrava na rua da casa de minha infância, viva. E, assim, com esse sonho, vamos ao Curiango, que nos levará ao mito, pois, se eu sonhava, “sonhava com florestas e com casas nascidas de florestas; e com forma de florestas. As cidades tinham sido destruídas ou talvez nunca tenham sido” (Llansol, 2011a, p. 44).

Numa tarde de 2018, eu ainda morava na cidade e um pássaro estranho caiu na minha mesa de trabalho. Uma amiga de minha irmã, que nos visitava nesse dia, Mayara, também viu. Ela estava sentada na ponta da cama, conversando comigo, e eu na cadeira, em frente à mesa. De repente, caiu o pássaro pela janela. Por segundos, olhei para ele cara a cara e, agora sei, ele para mim, e saí correndo.

Da porta, de longe, via o pássaro olhando diretamente em nossa direção, sem se mexer, e nós, sem saber o que fazer, ligamos para o porteiro. E veio o porteiro. Colocou-o em uma caixa de papelão, disse que sua casa era perto da natureza e que lá o soltaria no mundo afora de novo. Depois de alguns dias, Mayara passou pela portaria e subiu até o apartamento com a notícia, uma mensagem do porteiro: era o pássaro Curiango, o pássaro-da-noite.

Tenho uma imensa gratidão por esse pássaro que me ensinou a incerteza, foi isso o que ele veio fazer. E não só. Devolveu-me o mistério, a existência enigmática.

Naquela época não pensava a respeito disso e o assunto parecia estar resolvido, mas isso não era verdade, o mistério continua intacto. E eis o misterioso de tudo para mim: sendo o Curiango um pássaro-da-noite, solitário, sempre distante de humanos, o que fazia ali naquela tarde na cidade? De onde vinha e por que ao meu encontro, frente a frente?

Que alegria nossos animais terem se encontrado ali e, depois, aqui na roça, voando à noite perto de casa e cantando, “amanhã eu vou”, “amanhã eu vou”. E um dia veio, de dia, não por sorte. Numa manhã vimos, eu, Renata, minha irmã, Camila e o Maurício, que trabalha aqui na roça, o Curiango a poucos metros da porta do meu quarto. E, então, pela primeira vez de novo, estive frente a frente com ele e ele comigo. Só conseguimos nos aproximar totalmente e pegá-lo em nossas mãos porque não conseguia voar, certamente estava doente. Cuidamos dele, demos afeto, tentamos dar de beber, colocamos em um lugar quente para dormir, mas no outro dia não resistiu, fez a passagem. Fizemos seu enterro, ao lado do cachorro Caramelo e da gata Tia Lilica. Rezamos ao pássaro-da-noite. Nesse dia, um dia antes de sua morte, todos viram que seus olhos tinham uma dupla face, olhos pretos e vermelhos, ao mesmo tempo. Nunca mais pude esquecer.

Numa manhã aqui na roça, no ano de 2022, eu procurava informações sobre o Curiango na internet e, para a minha surpresa, encontrei um livro de Lévi-Strauss, chamado *A oleira ciumenta*, que apresenta justamente os mitos em torno desse pássaro, mais especificamente os mitos sul-americanos.

Strauss, nesse livro, decide por chamar esse pássaro de Engole-vento. Nas palavras dele, “seguindo os naturalistas, utilizarei livremente o termo Engole-vento para designar todo o grupo. Deve, portanto, ficar claro que, ao longo deste livro, a palavra designa uma categoria na qual o pensamento mítico reúne vários gêneros ou espécies, atribuindo-lhes valores semânticos iguais ou muito próximos” (Strauss, 1985, p. 48-49). Chamo a atenção para o nome e a escolha feita por Strauss, porque vou utilizar a palavra Curiango ao me referir ao pássaro. Afinal de contas, foi assim que recebi a mensagem do porteiro entregue à Mayara, a testemunha que também experimentou, de sua perspectiva, a entrada dele pela janela naquela tarde.

Sobre os mitos em torno do Engole-vento, Strauss percorre cinco estágios que passam pela mulher, o ciúme, a cerâmica, o Engole-vento e o João-de-Barro. O caminho que vou tentar abrir nessa caminhada não será o percurso que Strauss fez. Vou tomar um atalho com a sua ajuda, para nos levar a uma festa no interior: o encontro do

Curiango com o amor, que por inversão nos transformará em João-de-Barro. E, além disso, o encontro com a escrita dos caminhos de picada e a paisagem. Se é possível reunir nessa festa no interior essas figuras, vamos abrir esse caminho. E como? De picada em picada, outra vez.

O Curiango é uma ave noturna da família Caprimulgidae, conhecida cientificamente como *Nyctidromus albicollis*. “A subordem caprimulgi, ordem dos caprimulgiformes, tem quatro famílias e uma subfamília [...], compreendem diversos gêneros e umas sessenta espécies, cuja maioria se encontra no hemisfério sul” (Strauss, 1985, p. 48).

Ele aparece, muitas vezes, no lusco-fusco do final do dia, no chão das trilhas, nas bordas da floresta. É característica desta espécie viver no chão, dando voos curtos entre o céu e a terra. Ao revés de muitos outros pássaros, dorme de dia, esconde-se em meios às folhagens junto aos seus ninhos, que são colocados no solo, para manter a invisibilidade.

Como um espelho no fundo dos olhos, o Curiango reflete a luz e permite que seus olhos vejam no escuro. Por serem muito grandes, seus olhos auxiliam na identificação das presas, e a boca larga ajuda na caçada. Por ter a boca muito grande, cuja abertura vai até as orelhas, é chamado também de Engole-vento. “Graças a essa boca, ele é capaz de engolir insetos bastante grandes, como mariposas, com seu bico cujas bordas têm pêlos eriçados e cujas paredes internas são forradas com uma espécie de visco” (Strauss, 1985, p. 49). É chamado, também, de Mede-Léguas, porque pousa à beira de estradas e trilhos, sendo comum vê-lo voar à frente de pedestres e veículos, como se medisse as léguas, abrisse o caminho. Esse pássaro também é conhecido como Bacurau: “‘é dizendo e bacurau escrevendo’ é expressão que indica uma verdade sem sombra de dúvidas” (Casudo, 2001, p. 124). Em razão de seus hábitos noturnos, está ligado a profissões de vigilante, taxista, padeiro, caminhoneiro, os quais vivem na noite a sua principal rotina.

De acordo com Strauss, “os mitos sul-americanos associam o Engole-vento à origem do barro para cerâmica” (Strauss, 1985, p. 19). Entendemos, a partir daí, porque, na introdução do livro, Strauss começa a falar das profissões. Ele conta que, voltando de uma viagem de navio de Nova York, em 1947, conversava no convés com um regente de orquestra francês, o qual lhe disse ter observado, ao longo de sua carreira, que “o temperamento dos músicos geralmente afina com o timbre de seus instrumentos e o

modo de tocá-los, e, para se dar bem com a sua orquestra, o maestro deve levar isso em conta” (Strauss, 1985, p. 9). Além disso, o regente acrescentou que em qualquer país por onde passou ele podia prever que o trombonista era expansivo, de ótimo humor, e que o oboísta era mais fechado e suscetível. Para Strauss, essa observação entre as profissões e os respectivos temperamentos chamou sua atenção, já que “desde sempre, o pensamento popular se dedica à descoberta desse tipo de analogia: uma atividade mental na qual se percebe um dos móveis básicos da criação mítica” (Strauss, 1985, p. 9).

Recorrendo ao livro de Sébillot, que trata das ocupações profissionais e da associação destas com os temperamentos, de acordo com as tradições e com três categorias, os critérios físicos, morais e psicológicos, Strauss percebeu que várias profissões se encontravam na lista do autor, mas o ceramista não aparecia nela. Havia, na lista, os tecelões e alfaiates, que trabalhavam sentados ou de cócoras, e se imaginava, sobre eles, que eram defeituosos e doentes. Nas palavras de Strauss,

[...] nos contos bretões, o alfaiate é geralmente corcunda, vesgo e de cabeleira ruiva. Os açougueiros, por sua vez, eram vistos como fortes e saudáveis. Os ofícios também eram classificados segundo critérios morais. De modo praticamente unânime, o velho folclore europeu acusa de ladrões os tecelões, alfaiates e moleiros, que recebem matéria-prima — fio, tecido ou grão — e são suspeitos de desviar uma certa quantidade dela antes de devolvê-la transformada em tecido, roupa ou farinha. Essas três categorias eram acusadas de fraude em relação à quantidade dos produtos, enquanto os padeiros — que tinham a reputação de ser emissários ou até mesmo proprietários de prostíbulos — eram suspeitos de colocar à venda produtos de qualidade duvidosa, disfarçada pela apresentação. E, finalmente, a cada categoria de artesão eram atribuídas certas características psicológicas: os alfaiates seriam arrogantes e medrosos, e também espertos e sortudos, como os sapateiros, que seriam zombadores, brincalhões e alegres; os açougueiros, briguentos e orgulhosos, os ferreiros, vaidosos, os lenhadores, grosseiros e desagradáveis, os barbeiros, tagarelas, os pintores de parede, bebedores e sempre bem-humorados, etc (Strauss, 1985, p. 10-11).

Quanto ao ceramista, que não se encontra nos mais de trinta ofícios listados por Sébillot, Strauss se pergunta: como explicar sua ausência? A cerâmica junto à tecelagem são grandes artes da civilização. Há muito tempo elas estão presentes em nossos lares,

[...] sob todas as suas formas — barro esmaltado ou não, faiança, porcelana — a cerâmica está presente em todos os lares, humildes ou aristocráticos. Tanto que os antigos egípcios diziam "meu pote" para dizer "meu bem", e nós mesmos, quando falamos em reparar danos de

qualquer espécie, ainda dizemos "pagar os vasos quebrados" (Strauss, 1985, p. 17).

Sobre negligenciar nessa lista o ceramista, Strauss não culpa o autor e começa dizendo que, nas sociedades europeias tradicionais, o trabalho do ceramista era feito em grupos e não individualmente. De acordo com ele,

[...] havia famílias de ceramistas em que todos — literalmente — punham a mão na massa. Ou então as oficinas de cerâmica, às vezes grupos de oficinas, decidiam instalar-se fora da cidade, perto dos bancos de argila necessários para a sua indústria. Nesses casos, os ceramistas formavam uma pequena sociedade distinta da comunidade aldeã, e não encarnavam uma função personalizada e bem definida no seio dessa comunidade. Ao contrário do que acontecia em relação ao ferreiro, ao sapateiro e ao seleiro, não se ia até o ceramista para consertar um utensílio ou encomendar um novo. O ceramista levava os seus produtos para o mercado ou para a feira, ou utilizava um intermediário para isso. As ocupações normais, a vida de todos os dias não fazia com que as pessoas entrassem em contato direto com ele (Strauss, 1985, p. 17-18).

Um segundo ponto é que, ao contrário da antiga China, por exemplo, em que o ferreiro e o ceramista eram colocados quase no mesmo nível, o ofício do ceramista, no pensamento popular europeu, seria uma espécie de réplica menos valorizada do ofício da forja. Nesse caso, Strauss conta que todos os valores mágicos e místicos teriam sido concentrados no trabalho do ceramista e não no trabalho do ferreiro. Sendo a forja e a cerâmica as duas grandes artes do fogo, estando a argila numa profundidade menor que o minério, “as temperaturas necessárias são muito diferentes, e o trabalho do ceramista constitui, definitivamente, um espetáculo pouco heroico quando comparado ao do ferreiro” (Strauss, 1985, p. 18).

Tenho uma amiga ceramista, chamada Raísa, que parece saber muito sobre os valores mágicos e místicos de seu trabalho, quando fala, por exemplo, que cada peça é única e torta, nunca uma igual à outra, uma peça que não pode ser moldada por igual e nisso está o seu valor. De qualquer maneira, ela nunca se interessou por fazer peças iguais, em série. Como não lembrar, diante disso, das aulas sobre Walter Benjamin, a que Raísa também assistiu, na mesma sala que eu, no curso de Comunicação Social, Jornalismo, na Universidade Federal de Ouro Preto, em que a reprodutibilidade técnica, justamente, distanciava os valores mágicos e místicos dos objetos e dos ofícios, além de tornar o trabalho uma prática cada vez mais individual? Nas palavras de Benjamin:

[...] o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura. Esse processo sintomático, e sua significação vai muito além da esfera da arte. *Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido.* Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial (Benjamin, 1994, p. 168).

Quem também conhecia os valores mágicos e místicos da cerâmica são os povos das florestas e das savanas da América tropical, a quem o livro de Strauss se dedica especificamente. Por não conhecerem o trabalho do metal, suas artes do fogo “se limitavam à cozinha e à cerâmica. Talvez por isso tenham investido nelas a noção, ainda livre, de um combate cósmico, que de certo modo prenuncia aquele em que o ferreiro arranca o fogo do céu para colocá-lo a serviço dos humanos” (Strauss, 1985, p. 19). Para esses povos, a argila, que também tem de ser cozida e precisa do fogo, coloca em jogo um outro combate,

[...] desta vez entre um povo celeste e um povo da água ou do mundo subterrâneo [...]. A ideia de que o ceramista e os produtos de sua indústria desempenham um papel mediador entre as forças celestes e as forças terrestres, aquáticas ou subterrâneas, pertence a uma cosmogonia que não é exclusiva da América²⁸ (Strauss, 1985, p. 20).

A associação do Engole-vento com a cerâmica nos leva à primeira versão do mito Jívaro, em que se juntam a mulher, a Engole-vento e o ciúme, primeiro mito que abre o livro de Strauss. De acordo com Mindlin:

O livro gira em torno de um mito Jívaro em que Sol e Lua são casados com uma mesma mulher, a Engole-vento. Esta gosta do Sol, quente, mas tem medo de Lua, que é muito frio. Lua, humilhado, foge para o céu por um cipó, não sem antes soprar o sol, eclipsando-o. A mulher Engole-vento fica, assim, sem marido algum. Vai para o céu atrás deles, levando um cesto cheio de argila, mas Lua, para se livrar dela,

²⁸ “Citarei apenas um exemplo, proveniente, e não por acaso, da antiga mitologia japonesa, baseada num conjunto de crenças e representações cujos vestígios talvez tenham subsistido nos dois lados do Pacífico. Lê-se no *Nihongi* que o imperador Jimmu Tennô, o primeiro de uma linhagem de origem divina a possuir a natureza humana, teve um sonho após partir de Kyushu para conquistar Yamato. Uma divindade celeste prometeu-lhe a vitória se, com a argila proveniente do topo do monte Kagu — a meio caminho entre o mundo de cima e o mundo de baixo —, ele fabricasse oitenta tigelas e outros tantos jarros sagrados para oferecer um sacrifício aos deuses do céu e da terra. Mas o barro para cerâmica não se obtém sem percalços, e os mitos americanos confirmam isso. Havia bandidos (entenda-se povos inimigos) barrando a estrada para a montanha. Dois companheiros do imperador disfarçaram-se como um casal de camponeses, e os bandidos deixaram que passassem sem problemas. Trouxeram a argila, o imperador fabricou as tigelas e jarros estipulados, e ofereceu um sacrifício aos deuses do céu e da terra junto à nascente de um rio. Testes de adivinhação confirmaram a promessa celeste. Esses testes são especialmente interessantes para os americanistas, pois apresentam uma curiosa semelhança com a pesca chamada ‘com veneno’ ou ‘tinguijada’, praticada tanto na América do Sul quanto no sudeste asiático” (Strauss, 1985, p. 20-21).

corta o cipó pelo qual ela subia. A argila se espalha pelo mundo. A mulher transforma-se no pássaro que tem seu nome, chorando sempre nas noites de lua (Mindlin, 1996, p. 278).

O problema apresentado pelos mitos Jívaro coloca o Engole-vento como um pássaro ciumento ou que causa ciúme. À mulher que se transformou em pássaro é atribuída a explicação da origem da cerâmica, pois não foi ela quem subiu atrás de Lua e Sol pelo cipó que Lua cortou e, assim, a argila que levava no cesto se espalhou pelo mundo? A origem da cerâmica, portanto, só pode ter a ver com o ciúme, que, para Strauss, é uma “função negativa, note-se de passagem, já que os humanos obtêm a argila unicamente porque ela a perde e morre enquanto humana para se transformar no pássaro do qual tinha apenas o nome” (Strauss, 1985, p. 77).

A associação entre Engole-vento e ciúme atribui ao pássaro uma natureza sofredora e “um grande apetite, devido à sua vida solitária, aos seus hábitos noturnos, seu grito lúgubre e seu bico grande, que lhe permite engolir os maiores insetos” (Strauss, 1985, p. 74). A partir do mito Jívaro, Strauss realça como o ciúme conjugal é característico dos Engole-ventos. Diante disso, nas palavras dele:

O pássaro aparece em primeiro plano nos mitos cujo tema é a separação ou desentendimento entre os sexos, devido ao ciúme entre dois homens com relação a uma mulher, ou ciúme de um ou uma amante rejeitado(a), ou ainda à impossibilidade da união de dois amantes, ou aos desentendimentos de um casal. Mesmo nos mitos em que o engole-vento aparece como autor ou resultado de uma decapitação, os motivos mencionados não estão totalmente ausentes: a decapitação também acarreta uma separação. Como o casal separado, a cabeça ou o corpo desligados um do outro sofrem a perda da outra parte (Strauss, 1985, p. 71).

Aqui, justamente nesse corte certo, na separação, um outro pássaro chega à cena, o João-de-Barro, para nos mostrar, quem sabe, o caminho da festa de amar. O João-de-Barro, escreve Strauss,

[...] da família dos furnarídeos, que possui por volta de sessenta gêneros e duzentas e vinte espécies, pode ser encontrado principalmente na Argentina, no Chile e no sul do Brasil, mas existe em toda a América do Sul, na América Central e no México. Os hábitos do João-de-Barro são diametralmente opostos aos do Engole-vento. O Engole-vento, afirmam os mitos, emite seu grito somente durante certos meses do ano, à noite, principalmente quando há luar. O João-de-Barro, ao contrário, é prodigiosamente eloquente. Chega mesmo a dar a impressão, diz Brehm, citando Burmeister, viajante do século XIX, “de sentir prazer em interromper as conversas; os Joãos-

de-Barro começam a gritar assim que duas pessoas que caminham juntas param para conversar. Isso ocorreu muitas vezes comigo, no jardim de um amigo, o dr. Lund. Quando os pássaros começavam a gritar, meu anfitrião costumava dizer: ‘Deixe-os terminar; em sua presença, jamais conseguiremos a palavra’” (Strauss, 1985, p. 70).

Os mitos do João-de-Barro são a inversão dos mitos do Engole-vento. Strauss introduziu o João-de-Barro em seu sistema justamente para reconhecer nele o Engole-vento invertido e não para o substituir. Diante disso, ao passo que o Curiango é um pássaro solitário que constrói seus ninhos sozinho, o João-de-Barro, que sempre está em companhia de um parceiro ou parceira, constrói sua casa em colaboração, digamos, a várias mãos, como foi antes o trabalho do ceramista.

Aqui na roça, o João-de-Barro sempre está entre nós, socializando com as criaturas humanas e com outros pássaros, trabalhando diariamente na feitura de seu ninho, coletando, pouco a pouco, o barro molhado e tudo mais que precisa. Na colheita, vira e mexe, vemos o João-de-Barro em cima do terreiro, pisando nos frutos de café. O Curiango, por outro lado, muitas vezes, quando aparece à noite, principalmente no verão, não se deixa aproximar. Tentei, inúmeras vezes, ir em direção ao seu canto, conseguia vê-lo saltar entre o céu e a terra, em alturas medianas, perto do pomar, nos arredores da casa, no entanto, via mais uma passagem efêmera, espécie de vultos.

Existe um mito dos Mataco, os quais habitam a região do Chaco na Argentina, Paraguai e Bolívia, em que vemos o João-de-Barro como um pássaro risonho, aquele que não consegue segurar seu riso:

[...] o povo animal, ancestral dos índios, foi um dia visitar os gigantes de fogo. O João-de-Barro, que ria muito (sabemos que é um pássaro alegre) não pôde se conter diante da visão dos filhos dos gigantes agachados diante de suas casas, com chamas saindo por trás. As crianças foram se queixar junto aos pais. Então, os gigantes de fogo incendiaram o mundo. A terra foi completamente queimada, não havia mais nenhuma árvore. Um passarinho que tinha se escondido dentro de um buraco conseguiu, com o seu canto, fazer com que brotassem novamente. Uma versão toba explica que os índios se protegem do fogo cavando um grande buraco revestido de argila, onde permaneceram, sem comer, por três dias e três noites. Esse refúgio faz lembrar o ninho do João-de-Barro; talvez também evoque crenças relativas ao início da cerâmica (Strauss, 1985, p. 73).

Sempre nos impressionou a beleza da casa do João-de-Barro, que nos remete à forma do cupim. Além da paciência que tem para pouco a pouco construí-la, tem-se os

lugares em que constrói sua morada, e isso é o que mais nos toma nesse sentido, sempre em bases muito finas. Ficamos por entender e nos sentimos instigados a perguntar: como é que o João-de-Barro faz isso e como é o seu método próprio? Como é construir uma casa que se equilibra em um cabo de aço?

Ao contrário do João-de-Barro, o Engole-vento não faz ninho:

[...] bota seus ovos no chão ou sobre uma pedra. Só há um meio de protegê-los: a mãe fica sobrevoando os ovos e se um homem ou um animal se aproximar, finge que está com a asa machucada e que está caindo, longe dali, para afastar o intruso do local onde estão os ovos ou os filhotes. O João-de-Barro, também chamado de Maria-de-Barro ou Pedreiro, ao contrário, constrói sobre galhos um ninho de dimensões e execução notáveis. Esse ninho contém uma ante-sala e uma alcova, separadas por uma divisória. E na alcova, forrada com folhas secas, penas e pêlos, que a fêmea bota os ovos (Strauss, 1985, p. 71).

Para os Kaxinawá, por exemplo, o João-de-Barro tem um papel importante, pois, no tempo em que seus antepassados dormiam ao relento e comiam todos os alimentos moqueados, “o João-de-Barro lhes ensinou a construir casas e fazer cerâmica. Assim, veneram o pássaro, e ninguém pode matá-lo” (Strauss, 1985, p. 75). Embora Strauss pontue que não existam muitos mitos no Brasil relacionados ao João-de-Barro, não se pode dizer que esse pássaro esteve ausente. Mesmo quando não falavam dele, o pássaro esteve presente em seus pensamentos. Como os indígenas, pergunta-se Strauss,

[...] diante de tanto zelo, poderiam deixar de ver aí o que efetivamente é, a prova de que é um casal que se entende, nas antípodas dos outros casais ilustrados pelos mitos, em que um dos membros, ou um terceiro, causador do desentendimento conjugar, é ou se torna um Engole-vento? (Strauss, 1985, p. 76).

Diante disso, não poderia deixar de lembrar da pergunta feita pelos místicos e pela qual passei tão rapidamente na caminhada com Llansol: por que o Amor parece amar tão mal? Se a cada um de nós se fizesse essa pergunta, o que responderíamos, o que escreveríamos? O que é que faz a cada um amar tão mal? Como reconhecer que há em nós uma versão do Engole-vento invertido, ou seja, do João-de-Barro?

Esta resposta, se houver, não é fácil de ser concedida, porque ela toca naquilo que finalmente coloca em questão a impostura e o ciúme diante de outro. Ela corta e pica a cabeça grudenta e sofredora, lançando-nos a uma celebração, qual seja, a

passagem da cabeça grudenta à cabeça voadora, a saída para fora do eu. Nesse ponto, quero citar o mito Wayãpi, da Guiana, o qual mostra, especificamente, uma cabeça que repetidamente gruda em vários seres que passam por ela, é a história das Plêiades ou da mulher de brincos:

Uma mulher casada, ao ralar mandioca, brinca com um verme, toda feliz, namorando, rindo sozinha e engravida. Nascem dois peixes. A mãe da moça, horrorizada, pega-os para cozinhar na pimenta, num momento em que a moça sai, e dá para ela comer. A moça, sem saber de nada, come, e quase morre com o ardido da pimenta. Corre para o rio para beber água, mas tropeça, cai, e sua cabeça desprende-se do corpo... mas volta e cola-se ao pescoço outra vez. Um dia, seu marido vai queimar a roça nova, e ela tem sede. Ele a manda ao rio para beber: a cabeça vai sozinha. O marido fica bravo ao ver o corpo sozinho, e joga-o na fogueira da roça. Quando a cabeça volta, gruda-se às costas do marido. Ele só consegue livrar-se dela quando a convence que deve subir sozinho a uma árvore para colher frutos; atira os frutos com força na cabeça lá embaixo. De tanto levar as pancadas dos frutos, a cabeça não consegue sair do lugar, e o marido foge. Passa uma anta, e a cabeça gruda-se no animal. A anta morre; a cabeça fica ao lado, esperando a chegada das aves de rapina, mas passa outro pássaro (daguet rouge). Ela gruda-se a esse pássaro, que morre. Ela fica ao seu lado; vêm as aves de rapina, a cabeça gruda-se ao pescoço delas. E vai com elas para o céu, mas lá, salta e se agarra ao céu. E seus brincos se transformam, com ela, na constelação das Plêiades (Mindlin, 1996, p. 281).

Nesse mito há um desentendimento entre a mulher e o marido, pois, quando a cabeça da mulher sai sozinha a beber água, o marido não gosta, fica bravo. Daí em diante, a cabeça da mulher volta e gruda primeiro em seu marido, que consegue se livrar dela, não sem violência, depois numa anta, depois numa ave de rapina e, por decisão própria, salta e se agarra ao céu, transformando-se na constelação de Plêiades, um aglomerado estelar aberto. Esse mito nos ensina alguma coisa?

Quando a cabeça tomou esse caminho de saltar da ave de rapina, foi justamente o momento da abertura da cabeça em sua metamorfose. Essa cabeça toma uma decisão fora da repetição e isso a transfigura. Ela, que vinha se agarrando aos seres, liberta-se; ela salta e não é mais a cabeça, criando a possibilidade de se tornar outra coisa. Esse salto para fora de qualquer espécie de grudança da cabeça da mulher quero associar com o atalho da jornada da cabeça racional, que não se liberta de dominar o outro pela própria cabeça. Onde está, pergunto, a liberdade sobre a qual tanto se disse, no Ocidente, do sujeito iluminado, racional e individual? Foi ela forjada para a própria dominação de um outro pela cabeça?

Diante disso, só posso dizer que a cabeça racional ama mal, sei disso por experiência própria e vocês também devem saber. Justamente nesse ponto podemos começar a responder por que o amor parece amar tão mal. Por ironia, começamos por – amar-ninguém – e isso talvez se aproxime do real de amar, porque amar começa por faltar.

Ama-se um outro e sua imagem, mas lá, nessa imagem, não há pessoa, não há ninguém. Há, sim, a assimetria e, por isso, há a festa no interior, porque não há nenhuma imagem inteira, nenhum Eu com letra maiúscula, de minha parte nem da parte daquele que amo. Pergunto-me, então: ama-se figuras, assim como concebeu Llansol? Responderia que sim, que esse seria um amor com mais saúde, pois ama-se os contornos e não o fechamento dos contornos. “Talvez, então, para além do amor simbiótico, que crê no projeto do ‘nós dois somos um só’, possamos admitir que é no ‘amor ímpar’” (Branco, 2011, p. 184) que a forma se abre para fora de si mesma.

Todos, de mal a pior, sabendo ou não, portam o segredo do ser, sem o qual os buracos ficam contidos e os contornos de si e do outro fechados por representação, e amar estará longe da alegria de ser um para fora de si e de deixar que o outro, a quem amamos, também seja. Parecemos amar tão mal porque acreditamos amar um todo que se juntaria a nós e viraria um só. Esperamos essa completude que nunca irá se concretizar, “porque eu fazia do amor um cálculo matemático errado: pensava que somando as compreensões, eu amava. Não sabia que somando as incompreensões é que se ama verdadeiramente” (Lispector, 1998b, p. 43-44). Tão próxima de Clarice, o amor ímpar que nos ensina Llansol é a troca verdadeira:

Veja bem: o dois é um número interessante, o número do equilíbrio, da balança. Mas a mim me parece que o três também é um número muito interessante: o número do amor. A melhor forma de amor – e estou aqui a falar sobre qualquer tipo de amor, o amor a uma planta, a um cão – é a forma de amor que se abre para fora de si mesma (Llansol, 2004, p. 84).

O amor ímpar é a saída do número dois, da ideia de completude, e é a saída também do triângulo, com o qual não se identifica. No mito Jívaro, Sol e Lua não souberam dividir a mulher Engole-vento e, a partir disso, o pássaro ficou a chorar em noites de lua cheia. “Dizer adeus, diante de outro, abre-nos à possibilidade de encontro, na esperança, e, crendo no a-deus, ainda mais, pois este reporta-nos à confiança de que

um outro absolutamente só, que não disputa primazia, cuidará da possibilidade do encontro” (Samudio, 2017, p. 7).

O João-de-Barro, que é a possibilidade do encontro, embora esteja na configuração do número dois, não parece funcionar nesse sistema de completude e nem do triângulo, como vimos no mito Jívaro, entre a mulher Engole-vento, o Sol e a Lua, ou o sistema ciúme-cerâmica-Engole-vento. Para Strauss, “a experiência comprova que o João-de-Barro é um mestre ceramista, e comprova igualmente que o Engole-vento é um pássaro ciumento” (Strauss, 1985, p. 78). Digamos que a forma de amar do João-de-Barro está mais para o número um, no um a um: nem tão só e ao mesmo tempo absolutamente só. A cerâmica é feita a várias mãos, ou melhor, a várias patinhas.

Existe uma passagem de amar e a escrita veio nos conduzindo até aqui nessa caminhada, pois ela é a forma viva que pode curar²⁹ o nosso coração da impostura enciumada: a transformação de Curiango à João-de-Barro. Essa passagem é muito difícil, pois é preciso saber que uma alma riso “deve geralmente passar primeiro por duas noites a que os místicos chamam purgações ou purificação da alma e a que nós aqui daremos o nome de noites riso, porque a alma caminha como de noite, e na obscuridade” (Llansol, 2014, p. 12).

Quero lhes contar que a primeira noite, para mim, foi a noite da escrita, a passagem difícilíssima que ao mesmo tempo me fez rir e chorar: picar a escrita representativa e passar à escrita dos caminhos de picada. Lembro-me desse dia, lendo picadamente Blanchot, *A parte do fogo* (2011). E foi depois disso que escrevi uma peça de teatro, um monólogo, a convite de dois amigos, Paulo e Bárbara, chamada “Festa no interior”, apresentada no teatro Galpão, em 2018, em que não há história nenhuma, tudo caminha por caminhos de picada.

A segunda noite, depois da noite da escrita, foi a do amor: a cabeça grudenta de Curiango, em sua mutação, indo na direção da alegria e explosão de riso do João-de-Barro. Esta metamorfose de Curiango à João-de-Barro vemos na citação de Strauss:

[...] uma criatura sobrenatural, que só era Engole-vento de nome, ou seja, no sentido figurado, passa a ser esse pássaro no sentido próprio quando, ao desaparecer fisicamente, entrega aos humanos a argila, matéria-prima da cerâmica que, *sub espécie naturae*, seu oposto é o único capaz de moldar (Strauss, 1985, p. 78-79).

²⁹ Ver em: COSTA, Erick Gontijo. “acurar-se da escrita – Maria Gabriela Llansol”. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-9GQPUK/1/tese_erick_gontijo_costa.pdf. Acesso em: 23 jun. 2024.

Este humano considero como a metamorfose de mulher, em sua passagem para mulher Curiango e para o seu inverso, o João-de-Barro - esta figura capaz de moldar e deixar em aberto a moldura da paisagem e da comunidade. Como nos escreve Branco: “talvez seja apenas no terceiro – a paisagem – que se provoquem os verdadeiros incêndios. Não devemos temê-los, se quisermos atravessar a paisagem, que tem um sexo tão complexo quanto o do homem e o da mulher” (Branco, 2023, p. 12).

E sendo a paisagem a boa nova, onde tudo participa das diversas partes, é ela que nos levará para fora das oposições e divisões entre o céu e a terra, entre nós mesmos, entre o mundo vegetal e animal. Ela nos levará a uma terceira via, um terceiro sexo, que é a abertura da própria paisagem, para não mais ser fechada em si mesma, assim como a tomamos, com a cabeça racional, grudenta, dominadora e ciumenta. Pergunto-me, por último, quais heranças, dentre as que recebemos de antes e de antes, queremos colocar no fogo, assim como o barro para fazer a cerâmica, e moldar uma outra forma de viver e amar?

O Curiango e a escrita dos caminhos de picada

Meu pai, Luiz, sempre conta uma história, repetidas vezes, sobre o tio Gerseu e o vizinho dele, o Kalé. Tio Gerseu, quando ia contar uma história, nova ou repetida, fazia um desenho no chão de terra, tanto era assim que o dedo dele era gasto na ponta. Todas as vezes que ia contar histórias, longas histórias, diz meu pai, que tinham a ver com terras, divisas, monstros, histórias que davam medo, desenhava rabiscos no chão. Mas a história que tio Gerseu mais contava, e que meu pai repete ainda hoje, era a da marcação da divisa do sítio dele com o sítio do vizinho, o Kalé, no interior de São Paulo. Kalé sempre modificava a marcação da divisa, o que deixava tio Gerseu muito bravo, pois, para ele, o Kalé roubava metros de sua terra. Ao que parece, tio Gerseu levava muito a sério a propriedade (os cercamentos de terra, a herança construída na visão de mundo capitalista), as marcas na terra e as marcas de suas histórias que fazia com o dedo na terra, ambas se apagavam, mas ele tornava a marcar de novo e de novo. O movimento é esse: contar ao mesmo tempo que se escreve na terra, apagar, começar tudo de novo, repetida e abertamente. Tio Gerseu, meu pai e os que escutam suas histórias estavam em contato com o mito sem o saber?

Essa história não só me faz lembrar da escrita na terra, que se transforma sempre e, depois, por extensão, passa por várias superfícies até chegar ao papel, mas também da forma sempre aberta, das histórias contadas de boca a boca.

Na conversa fiada aqui na roça, sobre o mito do Curiango, com meu amigo Heron, disse a ele que havia várias versões dessa história e elas se modificavam de um povo para outro. Disse a ele também que sabia contar apenas uma versão e ainda mal contada. Ele, em seguida, muito rapidamente, disse que o mito, então, era como a brincadeira do telefone sem fio. Julguei muito interessante a comparação que ele fez.

Diria que nem eu, nem meu amigo, que é um médico pediatra, temos proximidade com os mitos, mas ele, ao lembrar dessa brincadeira de criança que a maioria de nós já brincou, poderia, sabendo sem saber, estar em contato com o mito. E não só por sua lembrança, o ofício de médico não é aquele onde se escuta muito o testemunho dos pacientes, suas histórias repetidas? E a profissão de telefonista, ao que parece extinta de nossas cidades, não era ela que recebia mensagens e histórias para passar adiante os recados aos moradores? Também, não é o porteiro aquele que se encontra no meio do caminho, no caminho de passagem, que escuta várias espécies de histórias e que também leva recado?

Nesse sentido, não é verdade, então, que estamos distantes do mito em nosso cotidiano, já que nosso próprio, e de outros, testemunho de vida, as histórias contadas entre nós, que passamos de novo para outros, começam mal começadas e nunca terminam, não encerram o seu caminho, elas perdem o fio da meada, por isso estão vivas e sempre a caminhar? Recentemente, o Curiango acabou me aproximando dos mitos indígenas, histórias muito diferentes das que já tinha ouvido com minha cabeça ocidentalizada. E não é o caso de se orgulhar, porque eu mal conheço as histórias deste povo, deste país de antes de ser o que é, a terra *brasilis*, o pau-brasil, esta vida vegetal e animal, pois numa parte de nós ainda o colonizador está tão fortemente que mal podemos perceber nossas próprias histórias. Não era o caso das nossas primeiras histórias serem as de nossos primeiros povos, as primeiras línguas, inventadas no seio da floresta, por caminhos de picada?

Quando leio alguns mitos do Curiango, a parte de minha cabeça ocidentalizada desencantada fica perplexa pelo imprevisto das imagens, pela quimera, pela não divisão entre céu e terra, animais e humanos, pelo sobrenatural em presença. Essas figuras, o Sol, a Lua, o Engole-vento, a cabeça que virou uma constelação, a cabeça que sai a

passeio todas as noites, um caçador que se casa com animais sucessivos, galhos de árvores que se transformam em peixes, enfim, tomei essas figuras, em um primeiro momento, como metáforas, como se fossem apenas representações. No entanto, isso é muito pouco, ou melhor, não é isso, pois os mitos são o próprio pensamento indígena, não se tratando de ficção, nem de representação. Os mitos, que também são feitos de canto, um canto de horas a fio, entremeado de histórias, nas palavras de Maria Inês de Almeida,

[...] são a condensação, o supprassumo, o extrato mais fino de toda a ciência, toda a filosofia, todos os conhecimentos medicinais, toda a medicina, toda a poética, enfim, que é, que pode ser ou que é, elaborada ou formulada numa língua. Os cantos são a essência, no sentido da essência de um suco de uma fruta, os cantos são a essência do mito. E o mito é a ciência desses povos de tradições orais (Almeida, 2020).

O mito nasce da voz, do canto, junto à natureza, assim como a escrita dos caminhos de picada, ambos tão antigos quanto o tempo, o tempo das florestas que percorrem sempre um caminho aberto por se fazer. Não é caminho batido. Agora posso perceber, não foi só o Curiango que me aproximou do mito, também os caminhos de picada, pois não é o caminho do mito um caminho de picada, a travessia que a oralidade e a escrita percorrem, sem início e sem fim?

O mito e a escrita dos caminhos de picada nunca começam e nunca terminam, são o telefone sem fio, como disse o meu amigo, a nossa brincadeira de criança, e algumas crianças a levavam muito a sério, mas ao final caíam todas numa explosão de riso. Essa *risaiada* acontece porque repetidas vezes o fragmento do início se transforma em outro fragmento. O começo da história que se ouviu cada um criou junto com o outro a própria versão, diferente da anterior e da anterior, e assim por diante. E o que essa brincadeira nos ensina? Ensina que o começo de uma história, se estiver longe de qualquer fechamento de caminho, pode fazer surgir o riso. E é sempre adiante que se caminha, ainda que se tente voltar ao ponto de início. O mito, escreve Mindlin, recorrendo a Strauss, “é apenas uma ponta, um nó, um fragmento de um verdadeiro caudal de histórias semelhantes, transformações das primeiras, com inovações, inversões, oposições diversas de partes dos mitos, mas que inserem num todo o que parecia feérica imaginação isolada” (Mindlin, 1996, p. 274).

O Curiango, por exemplo, no mito Ayoré, é visto por um lado positivo, diferente do mito Jívaro, em que é relacionado ao ciúme. Com seu canto, anuncia a abertura do mundo e do ano novo. Anuncia, como a paisagem, a boa nova, o começo do plantio:

Isso se torna ainda mais evidente entre os Ayoré do Chaco boliviano. Infelizmente, só se conhecem fragmentos de seus mitos e quase nada se sabe acerca de um ciclo ritual cuja importância se adivinha, e no qual o papel principal cabe ao Engole-vento. No mês de maio, quando Arcturo surge no leste ao pôr-do-sol, os Ayoré proclamam o "fechamento do mundo". É um período perigoso: "Não choverá, a mata ficará seca e calcinada, a maioria dos pássaros e outros animais desaparecerá. As noites serão frias". Esse "tabu da mata" dura quatro meses, até a lua cheia de agosto, que é quando o Engole-vento volta a cantar. Por isso o seu grito, que anuncia a "reabertura do mundo", é ansiosamente esperado. Assim que se ouve o Engole-vento, homens e mulheres se separam. As fogueiras são apagadas com água, e acende-se o fogo novo. Os homens fazem oferendas de amendoim, milho, abóbora e feijão ao Engole-vento, para que ele os proteja da fome durante o ano. Também coletam mel selvagem e o enterram, como oferenda para o pássaro, para que lhes dê mel em abundância. Durante um dia e uma noite os homens não comem nem bebem. As mulheres, por sua vez, tecem cintos de fibras tingidas de vermelho para seus maridos ou amantes. Ao voltarem da coleta do mel, os velhos açoitam os homens para afastar deles os maus espíritos. Na manhã seguinte, inaugura-se o ano novo, e os homens voltam para as suas mulheres. Logo chega a chuva, a mata reverdece, os animais aparecem e inicia-se o plantio (Strauss, 1985, p. 62).

Aqui, na roça, tem um ensinamento dos antigos passado de geração em geração que o povo repete sempre, sobre a relação do céu com a terra: em lua Minguante se planta o que cresce no rumo do fundo da terra; em Lua nova, o que cresce para cima. Eles levam muito a sério esse saber que é praticado. Essa aproximação entre o céu e a terra é muito nítida nas sabedorias do povo de roça do interior. Eles não separam o céu da terra, a leitura do céu é muito importante para a leitura da terra. A aparição da constelação de Plêiades, por exemplo, que vimos no mito Wayãpi, da Guiana, para os Tupinambás, anuncia a chegada das chuvas, momento também de começar a semeadura e plantar as roças. Em muitas culturas diferentes, a observação da constelação de Plêiades foi e é uma espécie de guia que funciona como um calendário.

Um outro saber muito antigo que liga o céu à terra, mais especificamente o sol ao café, é a secagem deste grão no terreiro de chão. Os frutos do café, quando colhidos, precisam ser remexidos de hora em hora e a presença do sol é muito relevante. Com o que chamamos de rodo mexemos os cafés, para que mude de posição. As linhas feitas

no chão devem seguir o rumo das linhas do sol. Primeiro, para saber como se deve fazer as linhas, colocamos o cabo do rodo no centro do corpo, no umbigo, e vemos para que lado a nossa sombra aponta. A nossa sombra no chão é aquela que vai dizer a direção das linhas. Feitas as linhas, depois de uma hora, volta a mesma pessoa ou uma outra e quebra as linhas feitas anteriormente, pois os cafês que estavam embaixo, sem tomar sol, devem vir para cima. Cada fruto de café, digamos assim, merece o sol, um sol para cada um.

Essa prática lembra também os caminhos de picada e a escrita dos caminhos de picada, por conta do apagamento das linhas feitas no próprio caminho no terreiro. A história das linhas do café no chão, contada por cada um que remexe os frutos, não permanece fixa, é o dedo gasto do Tio Gerseu a rabiscar o chão de terra e contar histórias que se apagam e tornam a ser contadas de novo e de novo. Quando rodamos o café aqui na roça, dia após dia, de uma em uma hora, estamos também dia a dia no cotidiano da vida que muitas vezes achamos desinteressante, em contato com o mito, com a natureza mítica das coisas, “qualidade de que, justamente, os Brancos carecemos por completo” (Castro, 2015, p. 14). Lembrei-me, agora, da natureza mítica da flor azul da Glória-da-manhã, que só tem um dia de vida e esse dia é a vida acontecendo, aberta, para que cada dia seja um começo novo de novo.

Assim na terra como no céu, ao que parece, caminha o mito, os caminhos de picada e a escrita dos caminhos de picada. Não é a história com início, meio e fim, não é a história de uma linha reta e fixa, tampouco é a história oficial. Mito, picada, escrita picada, eles têm a força de manter sempre aberta essa paisagem, que está em combate com aqueles que a querem fechar e têm como objetivo principal desencantar a própria natureza, fechando-a na paisagem por motivo de impostura e dominação. Mas muitos já estão despertos e já sabem: o céu é aqui.

Na escrita dos caminhos de picada, descentramos todo o nosso pensar sobre o tempo e a cabeça grudada nos objetos. A própria cabeça se funde. Ela está mais atenta às linhas da terra junto com o céu, por isso começamos a pensar com os pés -- a cabeça voadora, aquela que não gruda em objeto nenhum pelo caminho, ela passa e ensina a passar. Nos caminhos de picada, não prendemos nenhuma espécie de ser usando a escrita, nem a própria escrita, pois, nessa tentativa, nenhum eu segura. Como escreve Llansol, “um eu é pouco para o que está em causa” (Llansol, 2000, p. 9).

A festa no interior de um pássaro-poeta

Existe uma história do Curiango que encontrei na internet e não sei de onde ela vem, mas ela me interessou demais, porque tem a ver com a gente que trabalha com a escrita. É a história da presença do Curiango numa festa no céu. Contam nessa narrativa que, para participar de uma festa no céu, o Curiango pegou emprestadas penas de diversos pássaros. Porém, no dia seguinte, não as devolveu e foi castigado por São Pedro, tornando-se uma ave de hábitos noturnos que solta o grito “amanhã eu vou”, referindo-se à devolução das penas. O “amanhã eu vou” nunca acontece e o Curiango não devolve as penas que tomou de empréstimo dos outros pássaros.

Isso me faz lembrar de uma figura que não devolve as partes, as penas, que tomou de empréstimo de outros: o poeta. O poeta copia tanto, tanto, até que faz da cópia um atalho, seu próprio caminho de picada com a escrita. Às vezes, demora-se muito para saber que no escrever você pica, pacientemente, uma coisa aqui e ali no livro, empresta, transporta as partes picadas a outras folhas que caem, na mesa de trabalho da escrita. Trabalho que caminha em companhia daqueles que se foram, a fim de homenageá-los, experiência que nos leva à própria morte em vida e rola nossas cabeças.

Certamente, não é qualquer atividade que vai em companhia da morte, que anda lado a lado, mas a prática de escrever tem disso. Quando somos picados por caminhos de picada, a escrita atalha um bem escrever, um bem-dito, assim, o próprio caminho que se faz com ela também é de atalho. Mas não é só isso. Como observa Blanchot, “quando escrever é entregar-se ao interminável, o escritor que aceita sustentar-lhe a essência perde o poder de dizer ‘Eu’” (Blanchot, 1987, p. 17). O que iremos nos tornar na companhia da escrita, quando perdemos o poder de dizer Eu? O que, depois dessa passagem, vamos escrever, principalmente aqui, nesta Casa?

Conversando aqui e ali com meus colegas, ao longo desses anos todos na Academia, sempre escutei de alguns que escreveram ou estão no processo de escrita na universidade sobre a dificuldade de escrever para esta Casa. Eu também sempre me perguntava, ainda pergunto, o porquê disso, de tantos obstáculos envolvidos nesse trabalho de escrever. Perguntava-me, ainda, se havia nessa experiência uma espécie de alegria, de celebração, de saúde, e não só a parte da doença que nos acomete, muitas vezes, ao escrever.

Então, comecei a refletir sobre três ideias: a primeira era o fato de sempre existir um limite posto entre a escrita acadêmica e o testemunho de vida e de escrita. A segunda ideia era o fato de que nessa escrita temos que, na maioria das vezes, tapar os buracos que a própria escrita, sua força, aliás, tratou de deixar aberto, quer dizer, o seu próprio caminho, o da escrita, esse ser caminhante. A terceira, por fim, é que passar da cópia à abertura de caminho das próprias palavras, passar, digamos, de acadêmico à poeta, não separando escrita acadêmica da escrita da própria vida, aí, nesse embate, muitos que escrevem para esta Casa desistem do caminho, pelo poder que está incrustado na forma de escrever oficialmente como acadêmico. Diante disso, o que acontece?

Uma e outra, a forma acadêmica e a forma da escrita do poeta, entram por um caminho de inimizade. Pensem com vocês se em algum momento passaram por isso. Mas nem sempre é assim, pois, pelo caminho, graças a deus, encontramos com aquelas e aqueles que estão nessa passagem, ou já a percorrem com suas escritas, e também descobriram consigo mesmos a mutação de que são feitos e que a escrita preserva como fonte de vida.

É certo que nem todos são poetas, mas se considerarmos que cada um, um a um, cada ser de nós, é em sua própria diferença, então, existe em cada um de nós um poeta, um caminho de picada. Se irá fazer disso uma escrita, cada um saberá por si só; cada um saberá o que lhes faz bater o coração em seus ofícios e o que lhes faz reinventar suas práticas para fora de qualquer impostura de antes e que tem perpetuado ainda hoje. Mas há uma quarta ideia: nunca foi fácil lidar com a escrita, escrevendo para esta Casa ou não, com o estar em contato com a página em branco, com um caminho não feito de antemão. Por quê?

Quando escrevemos, pode acontecer pelo caminho de entrarmos em contato com a falta de poder sobre a escrita e sobre aquele em relação ao qual escrevemos, o outro. A cabeça grudenta perde a força. Aqueles que usam do poder sobre a escrita não sentirão nenhuma espécie de liberdade; outros, no entanto, vão senti-la a perder das mãos e, logo em seguida, também perderão o caminho. Nunca lhe aconteceu,

[...] ao ler um livro, interromper com frequência a leitura, não por desinteresse, mas, ao contrário, por afluxo de ideias, excitações, associações? Numa palavra, nunca lhe aconteceu *ler levantando a cabeça*? É essa leitura, ao mesmo tempo irrespeitosa, pois que corta o

texto, e apaixonada, pois que a ele volta e dele se nutre, que tentei escrever (Barthes, 2012, p. 26).

A travessia em que se entra com a escrita e a travessia em que se entra ao caminhar por atalhos, as picadas, essas duas experiências têm algo em comum: “aquele que se propõe a escrever já está perdido” (Blanchot, 2011, p. 33) e, do mesmo modo, aquele que se propõe a caminhar, no interior de uma paisagem, também já está perdido. Caminhar e escrever não significam buscar um “eu autêntico, uma identidade perdida” (Gros, 2010, p. 14), na insistência em uma nostalgia infinita?

Neste ponto que chegamos, a ideia de Maurice Blanchot se torna fundamental. A experiência literária, para o autor, é um começo sem começo, ser que se realiza em sua própria morte e nos leva ao entendimento de que, por fim e sem fim, a escrita é de ninguém, ser de ninguém. Para Blanchot, à literatura sempre coube reivindicar o “direito à morte”, no sentido de que “a palavra é a vida que carrega a morte e se mantém nela” (Blanchot, 2011, p. 315). Por isso, a literatura “não é explicação, nem pura compreensão, pois o inexplicável está nela” (Blanchot, 2011, p. 347). Assim, de certa maneira, a perspectiva de Blanchot talvez venha a afirmar o que Llansol declara de forma radical, em *Um falcão no punho*: “não há literatura. Quando se escreve, só importa em que real se entra e se há técnica adequada para abrir caminho a outros” (Llansol, 2011a, p. 55). De uma forma ou de outra, a textualidade é realista, como diz Llansol, sem que se faça deboche com isso.

No texto “A literatura e o direito à morte”, no livro *A parte do fogo* (2011), com um olhar muito específico, Blanchot retorna à filosofia hegeliana, a fim de aproximar a experiência literária da dialética e, numa curva, deformá-la. Dessa maneira, irá se valer do sistema dialético para pensar e operar um deslocando na escrita. Curioso que esse autor, Maurice Blanchot, é desaparecido de alguma forma da vida cotidiana, mais próximo, talvez, em alguma parte de sua vida, ao espírito de Curiango, desaparecido do próprio texto de si, e experimentou a força da passagem da pessoalidade à impessoalidade. Pode ser que tenha habitado lugares extremamente desconhecidos ao enveredar por essas picadas da morte com a experiência literária.

A escrita mostrou a Blanchot que voltar atrás não o levaria ao mesmo real anterior, mas que daí, escrevendo, sairíamos dessa volta fluida e completa que Hegel propõe. Seguiríamos numa travessia de perda constante e de instantes de liberdade. No entanto, para Hegel, a perpétua negação e afirmação de si, o movimento entre o ser e o

não ser se enchendo de si mesmo de volta, resultaria numa negativa que retornaria ao ser a sua plenitude e completude. Quer dizer, num movimento de sair de si e voltar a si.

O movimento da consciência, por esse ponto, passa por uma certa alienação e volta ao mesmo em fluidez. Mas Blanchot, mesmo voltando a essa ideia, segue por um outro caminho. Quer se desvencilhar da noção de absoluto e pleno. Não coloca sua energia a serviço de um tratado metafísico, mas se volta a ele para aniquilá-lo. Nessa inconstância de negar e se afirmar, a experiência literária começa se realizando no reino do não ser, nessa ambiguidade. E Blanchot sabia disso, ao menos seu texto sabe. Por isso, a forma como a própria literatura realiza sua travessia, entrando por espaços não cristalizáveis, faz com que ela aconteça nessa impossibilidade. Mais exatamente, coloca-se em questão a falta de qualquer volta ao mesmo em presença de si mesmo. Para Blanchot, não existiria o começo do ser da escrita, já que o começo dessa atividade mostra a falta de qualquer começo.

Agora posso entender por que, nas aulas de Aline, na primeira disciplina que fiz no doutorado, sobre a morte e a experiência literária em Blanchot, ela relacionou a escrita desse autor com o mito, apontando, então, um outro caminho da escrita, porque voltamos e não encontramos o começo, e aí a escrita começa de novo. Tenho um apreço muito especial por Blanchot, o pouco que li foi grande, pois não é a sua escrita aquela que justamente vem nos lembrar que na Academia a educação tem também de se abrir à má educação? E o “má” aqui propõe-se no sentido de que há textos que são irresponsáveis e desejam caminhar sem começo e sem fim, e ela tem como dever, a educação, abrir o caminho para escritas de várias espécies, línguas e poéticas múltiplas.

Desse modo, não seria o momento de deixarmos valer a morte nos escritos das ciências? Abjurar e, ao mesmo tempo, criar com “nossos” objetos, abrindo, assim, passagens por outros começos? Mais festivos? Se nos pareceu que a escrita esteve a nosso serviço, ela, por ser viva no meio do vivo, deu jeito de escapar, fez festa longe daqueles que a tomam por impostura. Ainda hoje percorre caminhos de picada descaminhados e extensões desconhecidas. E isso não para. A travessia da escrita começa ao não pertencer a ninguém, ao habitar e caminhar com um eu em companhia incompleta. É certo que alguém mexe com a escrita, “não podemos escrever sem a força do corpo” (Duras, 2021, p. 34) e da abertura dos buracos de contenção.

Escrever e caminhar não são espécies de volta ao mesmo, ao reencontro de si e do começo. Pelo contrário, são “dar a si mesmo a possibilidade de reinventar-se

sempre” (Gros, 2010, p. 106). Não voltando mais ao mesmo, nem a si, ainda que seja possível voltar a qualquer tempo, fazemos desse caminho a nossa festa; e por não ser mais Eu, sozinha, isolada, escrevendo na linha do tempo, outros seres surgiram e também mostraram o caminho, a colaboração entre nós.

O que eu quero registrar aqui é que a escrita dos caminhos de picada abre a paisagem, mas não é só ela que abre, tem também a figura do Curiango, que liga o mundo celestial ao mundo subterrâneo, o mundo dos espíritos, que, para os Tupi, “trariam boas-novas de parentes mortos (Mindlin, 1996, p. 278). Aprendendo a subir ao céu, o Curiango conecta a esfera terrestre, a parte humana, à celestial, do além, que

[...] está ligada ao mundo aterrorizante dos espíritos, dos que anunciam a morte e vêm atrás de cadáveres. Aparece uma estrela – o que, muitas vezes nesses mitos, é resultado de mutilações. Desordem nas regras sociais, com uma sanguinária devoradora; nova ordem no mapa celestial, um astro surge (Mindlin, 1996, p. 272).

Como fazer uma associação entre a esfera terrestre e a celestial sem mencionar a textualidade de Llansol, a sobreimpressão, o lá-embaixo-sobre-aqui, que tem a força de velar à beira da moldura da paisagem em seu sentido fechado? Para isso, é necessário aparelhar as velas, pois, se há uma morte do Eu, quem vem escrever, quem me chama? Quais outros, depois da minha morte, vêm soprar palavras no céu do meu ouvido, se não tudo o que tem a forma do vivo?

Depois do clarão da luz da razão, que lembra a passagem pelas braquiarias, sob o sol que bate direto na cabeça e cega os olhos, fomos caminhando no rumo da floresta, onde as árvores equilibram a passagem de luz, para afirmar a escrita do vivo. “O vivo talvez venha a ser aquilo que suporta a morte, sem, contudo, sucumbir a ela” (Branco; Sobral, 2022, p. 100).

Os mortos que não estão mais mortos agora nos acompanham no caminho da escrita, no rumo da festa. A experiência de escrever é uma atividade elevada às alturas, aos céus que são na terra, em sua superfície. Para escrever, é preciso desaparecer, ser uma espécie de vulto, alma penada no mundo, como o Curiango, que escreve sozinho na noite, e ao mesmo tempo, para escrever, é preciso ser aberto à comunidade na luz do dia, como o João-de-Barro, aquele que sabe amar com mais saúde, tendo como base de sua casa o amor ímpar por aqueles que passam. Um sendo ao mesmo tempo que o outro, abolindo o princípio da não contradição; assim será possível moldar a dura matéria da

escrita, pois, como escreve Blanchot, “a linguagem é uma coisa: a coisa escrita, um pedaço de casca, uma lasca de rocha, um fragmento de argila em que subsiste a realidade da terra” (Blanchot, 2011, p. 336).

A passagem da morte do Eu nos leva a uma celebração: a festa no interior. Nessa festa no interior do céu, com amor e sem impostura, juntou-se o Curiango, que é ao mesmo tempo o João-de-Barro, aos outros: o mundo vegetal, alguns quiabos, a flor azul da Glória-da-manhã, os caminantes de várias espécies, o animal-escrita, a pluralidade de animais, os poetas, os povos originários, os acadêmicos, dos mais rígidos aos mais abertos, e, não podemos esquecer, a música, a comida, a bebida, o farol na noite, a parte do fogo de um fogão à lenha do interior, um campo grande aberto a outros abertos.

Assim, fez-se a comunidade dos caminhos de picada que está aberta para outras e para outros passarem e fazerem disso o seu próprio caminho de picada. Abriu-se o céu e a terra, o que era debaixo e de cima perdeu o limite, a noite e o dia se reuniram em sua convivência mútua. Fez-se a festa no interior e no meu interior.

OITAVA CAMINHADA

ESCREVER É O FIM DA PICADA

RESUMO

“É pau, é pedra, é o fim do caminho, é um resto de toco, é um pouco sozinho. É um caco de vidro, é a vida, é o sol, é a noite, é a morte, é o laço, é o anzol. É peroba do campo, é o nó da madeira, caingá candeia, é o matita-pereira. É madeira de vento, tombo da ribanceira, é o mistério profundo, é o queira ou não queira. É o vento vetando, é o fim da ladeira, é a viga, é o vão, festa da cumeeira. É a chuva chovendo, é conversa ribeira das águas de março, é o fim da canseira. É o pé, é o chão, é a marcha estradeira, passarinho na mão, pedra de atiradeira. É uma ave no céu, é uma ave no chão, é um regato, é uma fonte, é um pedaço de pão. É o fundo do poço, é o fim do caminho, no rosto um desgosto, é um pouco sozinho. É um estepe, é um prego, é uma conta, é um conto, é um pinga pingando, é uma ponta, é um ponto. É um peixe, é um gesto, é uma prata brilhando, é a luz da manhã, é o tijolo chegando. É a lenha, é o dia, é o fim da picada, é a garrafa de cana, o estilhaço na estrada. É o projeto da casa, é o corpo na cama, é o carro enguiçado, é a lama, é a lama. É um passo, é uma ponte, é um sapo, é uma rã, é um resto de mato na luz da manhã. São as águas de março fechando o verão, é a promessa de vida no teu coração. É uma cobra, é um pau, é João, é José, é um espinho na mão, é um corte no pé. É um passo, é uma ponte, é um sapo, é uma rã, é um belo horizonte, é uma febre terçã. São as águas de março fechando o verão, é a promessa de vida no teu coração. Pau, edra, im, inho, esto, oco, uco, inho, aco, idro, ida, ol, oite,

orte, aço, zol. São as águas de março fechando o verão, é a promessa de vida no teu coração”

Antônio Carlos Jobim – Águas de março

“O que é uma pesquisa? Para saber, seria preciso ter uma ideia do que seja um ‘resultado’. O que é que se encontra? O que é que se quer encontrar? *O que é que está faltando?*” (Barthes, 2012, p. 393, grifo do autor).

Não me lembro mais onde foi o começo, sei que não comecei pelo
começo: foi por assim dizer escrito todo ao mesmo tempo.
Clarice Lispector

“Era só o que me faltava”, “serve para falar de situações ruins, absurdas” “fim do caminho, o ponto além do qual já não se pode ou não se quer avançar”, “ser o fim”, “o final das opções, por não haver mais onde ser aberto”, “aquilo que se considera como um limite”. Esses são alguns significados da expressão “fim da picada” e, no entanto, sinto que não cheguei ao fim. Na última caminhada, estamos começando de novo, não no rumo de voltar de novo à primeira caminhada, pois “não é jamais seguro que tudo enfim termina. Não há fim lá onde reina a finitude” (Blanchot, 2013, p. 33-34).

Foi quase no final do ano de 2020 que comecei a escrever a respeito dos caminhos de picada, ainda sem saber que iria aproximá-los dos caminhos que a escrita realiza, da travessia em que se entra com a escrita. Não tinha ideia de que chegaríamos até aqui, no fim da picada, dizendo que nada tem um fim, pois tudo está, agora, em plena mutação.

Numa pesquisa, quando escrevemos, caminhamos. Também, quando caminhamos, escrevemos. Numa caminhada a sós, “não estamos a sós, porque, ao caminhar, ganhamos a simpatia das coisas vivas a nossa volta” (Gros, 2010, p. 61). Estamos, pois, mais perto de outros seres vivos, os que vivem no céu e na terra. Da mesma forma, quando trabalhamos com a atividade de pesquisar, não estamos a sós, mas, quando ainda consideramos que a própria escrita e os outros seres são objetos, o caminho se torna mais difícil e solitário.

Ao nosso redor, na mesa de trabalho da escrita, pousa uma abelha, trança um cachorro pelas pernas, chove muito. Uma xícara de café, um lápis velho, um boleto de internet também fazem companhia. Não os vejo mais como antes, não estão à espera de que um eu venha descobrir e provar o que realmente são, para que, enfim, possam

existir. Além disso, é também na atividade de ler os textos que citamos, e que amamos, que a casa, pouco a pouco, recebe visitas de várias espécies de escritas, tudo se agita como numa festa no interior. Assim, “quem caminha não está só. Como quem lê também não” (Chraim; Moschen, 2022, p. 11).

Nesse processo, experimentei alguns momentos mais rígidos ao escrever, quando, por exemplo, tomei um caminho que vocês já devem ter experimentado: o de estabelecer um método antes mesmo de começar a caminhar com a escrita. O método que havia estabelecido, no princípio, era o de somente passar para a segunda caminhada quando “terminasse” a primeira e assim por diante, até o fim. Porém, só depois de um tempo foi possível perceber que essa forma se tornou um obstáculo que fechava os caminhos, mantinha uma distância perceptível daquilo que realmente começava a propor, a escrita dos caminhos de picada. Em outras palavras, não fazer da primeira caminhada à oitava um todo com início, meio e fim, como se uma dependesse da outra para existir. Atalhar disso é o que a escrita e eu tentamos fazer, para velar à beira da moldura estabelecida sobre a paisagem.

Há uns cinco dias venho dizendo, repetindo a mesma frase: vou terminar este texto hoje. E hoje ainda estamos aqui, caminhando. O caminho não se cumpre da maneira como o pensamento determina. Desses fechamentos é possível fazer atalhos, quando se percebe que a própria escrita não gosta de métodos fechados, que a escrita dos caminhos de picada é um método incerto e o caminho foi assim, picando os títulos.

No pré-projeto, intitulado *Marguerite Duras, Clarice Lispector e Maria Gabriela Llansol: escrita, travessia, feminino*, eu havia escolhido três livros: *Escrever*, de Marguerite Duras (1993), *A descoberta do mundo*, de Clarice Lispector (1967-1973), e *Um falcão no punho – diário I*, de Maria Gabriela Llansol (1985). Esses livros funcionariam como objetos principais no projeto. A imagem que havia pensado para este começo de pesquisa tinha a ver com três voltas. Começaria com Duras, depois Lispector e, por último, Llansol, mas jamais imaginaria que os três nomes próprios e as três voltas, abrir-se-iam às picadas, aos caminhos de atalhos.

No projeto definitivo, intitulado *Caminhos de Picada: escrita, travessia, paisagem*, os nomes próprios, então, foram picados em picadinhos. ~~Duras, Lispector e Llansol~~ se transformam nos *Caminhos de Picada*. Os livros que eram os objetos centrais começaram aqui a fazer parte das referências teóricas, quer dizer, o testemunho de Duras a respeito da experiência de escrever, o de Lispector e Llansol passaram a

acompanhar os textos já considerados teóricos. De uma forma muito particular, podemos ver nessas três escritas um teor testemunhal que se abre à dimensão teórica e poética a respeito da própria escrita. Depois, no subtítulo, rabisquei a palavra ~~feminino~~ e encontrei *paisagem*.

Chegando ao título dessa tese, *Caminhos de picada: a travessia da escrita*, o que se manteve desde o projeto definitivo foram os *caminhos de picada*, mas, quanto ao subtítulo, ~~escrita, travessia, paisagem~~, houve uma mudança, passando a ser, antes do título definitivo, *a travessia em que se entra com a escrita* e, por fim, *a travessia da escrita*.

Pode-se perceber, ao longo desse caminho, que os nomes próprios das escritoras, o feminino e a paisagem foram palavras que cortei nos títulos anteriores e, no entanto, para a minha surpresa, elas ainda estão aqui. As palavras foram rabiscadas para que novas comecem de novo a escrever; não é que as anteriores tenham ficado no passado, elas não desaparecem no caminho, ainda participam nessas caminhadas das diversas partes.

Nesse processo, parece ter sido da lida no caminho com a ilusão de apreender o caminho com a escrita, dessa frustração, que o caminho se abriu para ser escrito assim: uma picada aqui, outra lá, mudando de lá para cá, abrindo mão de apreender os objetos, buscar por todos os lados a verdade deles, pois quem sou eu para dizer o que é de certeza uma braquiara, um rio, uma escrita e todos os seres que se encontram pelo caminho. Essa outra maneira de seguir o caminho, isso tudo tornou essas picadas mais alegres e refrescantes. Cada caminhada, pouco a pouco, foi se dando, assim como a travessia da escrita, por caminhos de picada, isto é, não volta ao mesmo, não precede e nem antecede, é feita no próprio caminhar.

Partir para fazer caminhos de picada, não importa se longas ou curtas, já que não se trata de medir distâncias, depois de permanecer por um tempo na mesa de trabalho da escrita, parece ser uma prática importante. Sair por aí, tomar um ar, um sol, visitar uma árvore. Isso não significa separar-se da escrita: na atividade de caminhar, os pés rabiscam caminhos, escrevem, assim também a própria natureza e a paisagem. As linhas não se encontram apenas nos livros.

Pode acontecer de numa volta, quando escrevemos e quando caminhamos, esquecemo-nos de nós mesmos, do tempo medido, dos afazeres da vida cotidiana; apenas caminhamos, sem passado, que não se encontra atrás de nossas costas, e sem

futuro, que não se encontra lá na frente. Passado e futuro se encontram no instante do próprio caminhar, onde convivem todos os tempos e nenhum.

Sempre volto à imagem dos caminhos de picada para não esquecer que é no caminhar que o caminho acontece, nunca antes, nem depois, mas no instante em que se caminha. Assim, também, “[...] só se prova o Texto num trabalho, numa produção. A consequência é que o Texto não pode parar (por exemplo, numa prateleira de biblioteca); o seu movimento constitutivo é a travessia [...]” (Barthes, 2012, p. 67).

A amizade entre a escrita e os caminhos de picada resultou na escrita dos caminhos de picada. Desse método, não podemos esperar o nascimento de uma trilha bem marcada que nos levaria a um lugar ao fim de tudo, determinado de antemão. O método incerto, a escrita dos caminhos de picada, quero pensá-lo como uma maneira de refletir sobre outra forma de investigar, onde a escrita, não sendo um objeto, mas um ser vivo, caminha sem que se feche em si mesma, sem que feche outros objetos em si e sem que feche os discursos, como o teórico, o literário e o testemunho. Além disso, a escrita dos caminhos de picada parece indicar que encurtar distâncias entre nós e outros seres de várias espécies que caminham no caminho, encurtar distâncias entre o testemunho de escrita e a escrita da teoria literária, encurtar distâncias entre as ciências, todas essas aproximações podem abrir caminhos para se pensar em que travessia se entra quando se escreve.

Quando Barthes, em 1977, ministra a disciplina chamada “Semiótica Literária”, no Colégio da França, em sua aula inaugural ele escreve que se deveria interrogar acerca das razões que inclinaram o Colégio a receber um sujeito incerto, que produziu “tão-somente ensaios, gênero incerto onde a escritura rivaliza com a análise” (Barthes, 2007, p. 7). A dificuldade desse caminho que Barthes apresenta está, sobretudo, quando se chega a um ponto em que sabemos da existência dessa rivalidade, mas tentamos atalhar desse modo de investigar e passamos a seguir por uma outra estrada.

Quero dizer que, da graduação ao mestrado, uma boa parte de minhas questões e dificuldades se concentrou nisto que Barthes escreve: inventar o próprio método de trabalho num lugar em que “reinam a ciência, o saber, o rigor e a invenção disciplinada” (Barthes, 2007, p. 8). Como sabemos, no processo de ensino, numa instituição, existe o poder e o “objeto em que se inscreve o poder, desde toda eternidade humana, é: a linguagem” (Barthes, 2012, p. 12). Se a escrita, então, é somente um instrumento desses

escritos, aí se encontra o poder, “aí está, emboscado em todo e qualquer discurso, mesmo quando este parte de um lugar fora do poder” (Barthes, 2012, p. 12).

Em Barthes, retorna-se ao método para compreender que, nas ciências humanas, os resultados são frustrados, pois “não há, talvez, nada de mais aparentemente não-barthesiano do que a tentativa de traçar, para essa escrita, um método. Afinal, como Barthes já advertiu algumas vezes, em ciências humanas corre-se o risco de recair numa espécie de gulodice do método” (Branco, 2015, p. 3), ou, diríamos, numa gulodice do Curiango, com sua enorme boca.

Ao longo do tempo, percebe-se que a literatura e as ciências, como sugere Barthes (2012), têm algo em comum: ambas são discursos. Porém, o que as difere é uma certa maneira de considerar a linguagem. A ciência tem como herança usar a linguagem para alguns fins e a experiência literária trabalha na linguagem para sair de si mesma em direções sem fins. Para a ciência,

[...] a linguagem não passa de um instrumento, que se quer tornar tão transparente, tão neutro quanto possível, submetido à matéria científica (operações, hipóteses, resultados) que, ao que se diz, existe fora dela e a precede: há por um lado e primeiro os conteúdos da mensagem científica que são tudo; por outro lado e depois, a forma verbal encarregada de exprimir esses conteúdos, que não é nada (Barthes, 2012, p. 4-5).

A oposição entre a ciência e a literatura diz respeito ao fato de a primeira precisar da linguagem, fazer dela seu instrumento, e a segunda entender que é isso que deve contestar, pois não separa a escrita de quem escreve, mas trabalha com a própria escrita para que nela se abram caminhos para fora de si.

É de se entender que, para nós, seja difícil suportar a existência enigmática que ela, a escrita, mostra. Não se trata de dizer que as ciências não lidem com isso que nos iguala, a existência enigmática, é que ela tem que fazer disso uma explicação, demonstrar, analisar e provar. Porém, se nós trabalhamos com a linguagem, nós trabalhamos também com a impossibilidade que habita a própria linguagem no ato de ensinar, aprender, falar, ler, escrever. Nenhuma dessas formas concede garantias. Sobre a aproximação da ciência, aquela que fala, com a literatura, aquela que escreve, Branco vai dizer: “Barthes reúne essas duas coisas. Ele é o escritor-professor. Ele mesmo faz a diferença. Ele diz que um professor é aquele que termina suas frases e o escritor é

aquele que não termina” (Branco; Rocha, 2015, p. 215). Assim, como Barthes propõe, pensando nesse problema, tem-se a ideia de

[...] alcançar a literatura não como “objeto de análise”, mas como atividade de escritura, abolir a distinção, surgida da lógica, que faz da obra uma linguagem-objeto e da ciência uma metalinguagem, e colocar assim em risco o privilégio ilusório ligado pela ciência à propriedade de uma linguagem escrava (Barthes, 2012, p. 8).

De que modo (volto às perguntas que têm a ver com esta tese) estamos nos relacionando com a “nossa” própria escrita? De que forma estamos implicados, nós, acadêmicos, com ela? Estamos atentos quanto às repetições que a escrita tradicional acadêmica impõe à nossa forma de escrever? Por que, muitas vezes, fugimos, de algum modo, da dimensão da letra, dos sulcos, dos buracos que há em nossa própria escrita? Em algum momento, perguntamo-nos como tratamos a escrita, se ela é apenas um objeto que usamos para escrever nossos próprios trabalhos ou, lembrando Llansol, se ela não seria um animal que todos, obrigatoriamente, deveriam encontrar pelo caminho?

A crítica à própria ciência, penso, é uma das formas de não só fazer a crítica, mas fazer com que nela, na escrita dessa crítica, resida uma reinvenção, confiando à escrita a abertura desse caminho, a partir do momento em que entendemos que uma outra estrada pode ser aberta, que não a da dominação da própria escrita. É isso que nas ciências humanas e nos estudos literários foi confiado a nós, tornando-se uma responsabilidade ainda hoje, pelo fato de que aquilo que se deve recusar e atalhar é a nossa própria segurança e autoridade, a do cientista, sobre a escrita. A literatura nos ensina, ao longo dos tempos, por nela conviverem todos os discursos e nenhum, que a linguagem é um ser, o ser da literatura. Para Barthes, “só a escritura pode opor à segurança do cientista” (Barthes, 2012, p. 10).

Algumas vezes nos fazem esta pergunta: como foi que você escreveu? Como foi o caminho até aqui? Essa pergunta tão simples e necessária é, ao mesmo tempo, muito difícil de responder, pois temos que testemunhar e logo o embaraço se instaura. Afinal, só podemos impossivelmente responder de forma picada, inconclusa. Se é assim o testemunho de uma escrita, como um caminho de picada que não volta ao mesmo, porque é feito no próprio caminhar, e mistura incompletamente o teórico e o literário, não será ele o ponto mais vulnerável desta tese e ao mesmo tempo a sua força?

Muitas vezes, ao escrever, tive que esquecer que escrevia para esta Casa, a Academia, e vazar na braquiara, atalhar da estrada principal, para fazer *caminhos de picada*, aquilo que venho chamando de: a travessia em que entrei com a escrita. Tive que esquecer que temos como herança a escrita tratada como um objeto medido, o qual mede o caminho; que manter os buracos de contenção da escrita fechados tem a ver com uma forma de escrever as ciências para mantê-la em pé, para serem cumpridos, repetidas vezes, os fundamentos da investigação. Precisei esquecer que, ao escrever, fazia uma crítica à própria forma de se escrever na Academia, e eu estava dentro dela. Mas isso eu não pude esquecer de fato e nem disso me livrar, pois não é o que de alguma forma discuto e testemunho nesta escrita?

Quando piquei a tese em oito caminhadas, tinha em mente estes objetivos: caminhadas breves, picadas rápidas, textos curtos. E, além disso, cada caminhada, à sua maneira, participaria das diversas partes sem que uma dependesse e fosse seguida da outra. Mas tinha um ponto a mais sobre o qual não cheguei a pensar: o infinito. Um dia de novembro do ano de 2021, em Belo Horizonte, encontrei com Lucia Castello Branco, a orientadora deste trabalho, e ela me fez uma pergunta sobre o porquê desta tese ser picada em oito caminhadas. Respondi de forma rápida e matemática, embora não saiba nada da matemática, que parti a tese em quatro partes e em cada parte acrescentaria duas caminhadas, o que resultou em oito caminhadas. Mas, para Lucia, não se tratava dessa contagem. Depois da minha resposta, ela disse: “oito caminhadas não têm a ver com o infinito?”

Após esse diálogo, comecei a pensar, pouco a pouco, na escrita dos caminhos de picada e sua aproximação com o infinito. O número 8, quando o tombamos para o lado direito ou esquerdo transforma-se no símbolo do infinito. Deitado, o próprio número se abre à outra dimensão que não se pode contar e mensurar, extrapola o próprio símbolo. Nos caminhos de picada e na escrita dos caminhos de picada, não se trata de uma andança cuja imagem mostra uma saída e um retorno ao mesmo, como na imagem de um círculo fechado, completo e acabado.

A imagem dos caminhos de picada não parece seguir o finito no infinito, em sua integração possível, assim como pensou Hegel (Blanchot, 2011), por exemplo, mas por linhas sem formas determinadas, pois o caminho, ao caminhar, apaga-se e não há, por isso, como voltar aonde tudo começou. Assim,

[...] antes de ter começado, tudo já recomeça; antes de ter realizado, repetimos, e essa espécie de absurdo que consiste em voltar sempre sem nunca ter partido, ou em começar para recomeçar, é o segredo da "má" eternidade, correspondente à "má" infinidade (Blanchot, 2005, p. 137).

Quando se escreve, pode-se em algum momento sentir o mau infinito, a linha inacabada que existe em toda escrita, mas que nem toda escrita percorre. Como poderia uma escrita que cria atalhos ter um começo que se volta de novo ao ponto de partida, numa volta perfeita, se ela é feita no próprio caminhar? Sobre os caminhos de picada e a relação com o infinito, antes de novembro, antes de Lucia me fazer aquela pergunta, sem saber começava a tratar desse assunto, quando escrevi numa folha solta: _____Fazenda Nossa Senhora dos Remédios, 30 de julho de 2022, ainda não finalizei o texto a respeito das Glórias e da escrita, porque nenhuma dessas picadas serão finalizadas: já são para mim intermináveis. Difícil caminhada com a morte, por isso mais alegre.

Vocês, que passam por esta Casa chamada Academia e que sentem, quando leem, não seguir a ordem do acúmulo do conhecer com a cabeça -- “a finalidade de ler não é guardar na memória” (Llansol, 2011b, p. 116) -- podem pressentir, quando escrevem, que um eu não passa na frente e nem antecede a escrita. Assim, escrevem “livros ainda desconhecidos [...] e jamais determinados (Duras, 2021, p. 23). Vocês, que não acreditam nos métodos fechados já vistos e revistos, não tenham medo de reinventar um outro caminho com a escrita, pois “só é bom escrever quando ainda não se sabe o que acontecerá” (Lispector, 1999, p. 306). A mão demora a fazer picada, caminho de picada não tem caminho, o caminho sem caminho é árduo, é fogo, é nada.

Caminhar e escrever picadamente, “pôr-se de novo a caminho é o único caminho” (Llansol, 1994, p. 93). Meu projeto, nas ciências, é literário, “se faz sempre com a ‘vida’” (Barthes, 2005, p. 36). Na escrita de uma tese, aceita-se que não há um caminho determinado e uma só forma de escrever, já que a escrita não é um objeto que eu retenho e que não retém outros objetos? Aposto que sim.

“Tudo no mundo começou com um sim” (Lispector, 1998a, p. 11).

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Maria Inês. *Índios: cantores de leitura*. Belo Horizonte: Academia Mineira de Letras, 2020. 1 vídeo (27 min). Disponível em: https://www.youtube.com/results?search_query=maria+ines+de+almeida. Acesso em: 23 jul. 2024.

ANTELME, Robert. *A espécie humana*. São Paulo: Ed. Record, 2013.

ARISTÓTELES. *História dos Animais*. Lisboa: Ed. Imprensa Nacional, 1991.

BAETA, Vania. *Carta a um feminino de ninguém*. In: BRANCO, Lucia Castello; PAULA, Janaína de; BAETA, Vania. *O feminino de ninguém: breves ensaios de psicanálise literária*. Belo Horizonte: Ed. Cas'a edições, 2019. p. 53-74.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2012.

_____. *Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França*. São Paulo: Ed. Cultrix, 2007.

_____. *A preparação do romance I*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *A Câmera Clara*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

_____. *Magia Técnica, arte e política*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.

BERNARDO, Martha. Tradução: e se o animal respondesse? Jacques Derrida à Jacques Lacan. *Revista Ítaca*, Rio de Janeiro, n. 37, p. 86-104, 2023.

BÍBLIA Sagrada. *Antigo Testamento*. Brasília: Edições CNBB, 2018.

BLANCHOT, Maurice. *A comunidade inconfessável*. São Paulo: Lumme Editor, 2013.

_____. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2011.

_____. *O livro por vir*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2005.

_____. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1987.

BRANCO, Lucia Castello. *O terceiro sexo*. Salvador: Ed. Amitié Casa Editorial, 2023.

_____. 40 anos de Macabéa, a menor mulher do mundo. *Fólio*, Vitória da Conquista, v. 9, n. 2, p. 91-101, jun/dez. 2017.

- _____. *Roland Barthes: o biografema como método*. Texto inédito, 2015.
- _____. *Chão de letras: as literaturas e a experiência da escrita*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.
- _____. *Os absolutamente sós*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2000.
- _____. *Texto, lugar que viaja*. In: ANDRADE, Paulo de; SILVA, Sérgio Antônio (orgs.). *Um corp'a'screver*. Belo Horizonte: FAE/UFMG, 1997. p. 59-66.
- _____. *O que é escrita feminina*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.
- BRANCO, Lucia Castello; ROCHA, João. Barthes, Lucia e eu: conversa em torno dos caminhos. *Em Tese*, Belo horizonte, v. 21, n. 2, p. 213-220, mai./ago. 2015.
- BRANCO, Lúcia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.
- BRANCO, Lucia Castello; PAULA, Janaina de; BAETA, Vania. *Feminino de ninguém: breves ensaios de psicanálise literária*. Belo Horizonte: Ed. Cas'a edições, 2019.
- BRANCO, Lucia Castello; SOBRAL, Ayanne Pricilla Alves. *O que é a psicanálise literária?* Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2022.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. Marguerite Duras: a vida escrita. *Derivas Analíticas*, Belo Horizonte, n. 3, set. 2015. Disponível em: <https://revistaderivasanaliticas.com.br/index.php/marguerite-duras-a-vida-escrita>. Acesso em: 5 de junho de 2024.
- CÂMARA, Cascudo. *Dicionário do Folclore Brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. Ediouro Publicação S.A, 2001.
- CASTRO, Viveiro de. O recado da mata. In: KOPENAWA, David; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2015. p. 11-41.
- CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2007.
- CETON, Jean Pierre. *Entretiens avec Marguerite Duras*. Paris: François Bourin Éditeur, 2012.
- CHRAIM, Rosi Isabel Bergamaschi; MOSCHEN, Simone. Paisagem de abertura. In: BRANCO, Lucia Castello; SOBRAL, Ayanne Pricilla Alves. *O que é a psicanálise literária?* Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2022. p. 7-13.
- CINTRA, Agnes Teresa Colturato. A sequência quimérica de Derrida em *O animal que logo sou*. *Itinerários*, Araraquara, v. 22, p. 257-264, dez. 2004.

COSTA, Erick Gontijo. *acura-se da escrita – Maria Gabriela Llansol*. 2014. 161p. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2014.

DARWIN, Charles. *A origem das espécies*. São Paulo: Ed. Hemus, 2003.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. São Paulo: Unesp, 2002.

DESCARTES, René. *Obras escolhidas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. *Meditações metafísicas*. Campinas: Ed. Unicamp, 2004.

_____. *O discurso do método*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2001.

_____. *Princípios da filosofia*. Lisboa: Ed. Edições 70, 1995.

_____. *Regras para a direção do espírito*. Lisboa: Ed. Edições 70, 1989.

_____. *Descartes – Obras Incompletas*. São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1983.

_____. *Oeuvres et lettres*. Édition d'André Bridoux. Paris: Ed. Gallimard (Pléiade), 1953.

DESPRET, Vinciane. *Autobiografia de um polvo: e outras narrativas de antecipação*. Rio de Janeiro: Ed. Bazar do Tempo, 2022.

_____. *O que diriam os animais?* São Paulo: Ed. Ubu, 2021.

DURAS, Marguerite. *O arrebatamento de Lol. Stein*. Belo Horizonte: Ed. Relicário, 2023.

_____. *Escrever*. Belo Horizonte: Ed. Relicário, 2021.

_____. *La passion suspendue*. [Entretiens avec Leopoldina Pallotta della Torre]. Paris: Éditions du Seuil, 2013.

_____. *Les lieux de Marguerite Duras*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2012. (Entretiens avec Michelle Porte).

_____. *Cadernos de Guerra e outros textos*. São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 2009.

_____. *O amante*. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003a.

_____. *Uma barragem contra o pacífico*. São Paulo: Ed. Arx, 2003b.

_____. *Escrever*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1994.

DURAS, Marguerite; BAMBERGER, Helene. *La mer écrite*. Paris: Ed. Marval, 1996.

DURAS, Marguerite; PORTE, Michelle. *Les Lieux de Marguerite Duras*. Paris: Minuit, 2012.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Ed. Elefante, 2017.

FELMAN, Shoshana. Educação e crise, ou as vicissitudes do ensino. In: NESTROVSKI, A.; SELIGMANN-SILVA, M. (orgs.). *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 13-71.

FORLIN, Enéias. A concepção cartesiana de linguagem. *Cadernos de História e filosofia da Ciência*, Campinas, v. 14, n. 1, p. 49-58, 2004.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Barueri: Ed. Forense Universitária, 1969.

FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 13: conferências introdutórias à psicanálise (1916-1917)*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2014.

_____. *Escritos sobre a guerra e a morte*. Covilhã: Ed. Lusosofia, 2009a.

_____. *Efêmero*. Rio de Janeiro: Ed. 7Letras, 2009b.

GOYATÁ, Júlia; ROLEMBERG, Igor. “Escute as feras”: o encontro de uma antropóloga e um urso. Pernambuco Revista de Literatura, do livro e da leitura. Sessão resenha, (2021). Disponível em: <https://www.suplementopernambuco.com.br/acervo/resenhas/2808-escute-as-feras-o-encontro-de-uma-antrop%C3%B3loga-e-um-urso.html>. Acesso em: 1 jun. 2024.

GROS, Frédéric. *Caminhar, uma filosofia*. São Paulo: Ubu Editora, 2010.

HAUBERT, Elizia Laura. A linguagem em Descartes. *Intuitio*, Porto Alegre, n. 12, v. 1, p. 2-45, jan./jun. 2019.

HEIDEGGER, Martin. *Caminhos de floresta*. Lisboa: FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN, 2014.

_____. *Nietzsche*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

_____. *A caminho da linguagem*. Petrópolis: Ed. Vozes; Bragança Paulista: Ed. Universitária São Francisco, 2003.

INGOLD, Tim. *A temporalidade da paisagem*. In: SÉRGIO, Altamiro; BESSA, Mol. A unidade múltipla: ensaios sobre a paisagem. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 2021, p. 112-153.

_____. Texturas de superfície: o solo e a página. In: DIAS, Susana Oliveira; WIEDEMANN, Sebastian; AMORIM, Antônio Carlos Rodrigues de (orgs.). *Conexões Deleuze e cosmopolíticas e ecologias radicais e nova terra...* Campinas: ALB/ClimaCom, 2019. p. 65-83.

_____. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2015.

JACQUES, Lacan. *O Seminário, Livro 19, ...ou pior*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.

_____. *O Seminário, livro 23: O Sinthoma*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2007.

_____. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2002.

_____. (1967-68) *O Seminário, livro 15: O ato psicanalítico*. Inédito.

_____. *A Ciência e a Verdade*. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998a. p. 869-892.

_____. *A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud*. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998b. p. 496-536.

_____. *Seminário 20, Mais ainda*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1985.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. São Paulo: Ed. Companhia das letras, 1997.

_____. *Um médico rural*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Ed. Companhia das letras, 2019.

KOPENAWA, David; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2015.

LA CAPRA, Dominick. *Compreender outros: povos, animais, passados*. Rio de Janeiro: Ed. Autêntica, 2023.

_____. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Ed. Nueva Visión, 2005.

_____. LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. (1967) *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Amar um cão: desenhos a lápis com fala*. Rio de Janeiro: Ed. 7letras, 2023.

_____. *O livro das comunidades: geografia dos rebeldes I*. Rio de Janeiro: Ed. 7Letras, 2014.

_____. *Um beijo dado mais tarde*. Rio de Janeiro: Ed. 7letras, 2013.

_____. *Um falcão no punho*. Diário I. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2011a.

- _____. *Finita*. Diário II. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2011b.
- _____. Entrevistas. Belo Horizonte: Autêntica, 2011c.
- _____. Os cantores de leitura. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- _____. *O Senhor de Herbais*. Lisboa: Relógio d'Água, 2002.
- _____. *A restante vida: geografia de rebeldes II*. Lisboa: Relógio D'água Editores, 2001.
- _____. *Onde vais, drama-poesia?* Lisboa: Ed. Relógio D'Água, 2000.
- _____. *Causa amante*. Lisboa: Relógio d'Água, 1996.
- _____. *Lisboaleipzig I: o encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Ed. Rolim, 1994.
- LEVI, Primo. *Os sobreviventes e afogados: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2016
- _____. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1988.
- LIBRANDI, Marília. *Escrever de ouvido: Clarice Lispector e os romances da escuta*. Belo Horizonte: Ed. Relicário, 2020.
- LIMA, Luiz Costa. *Melancolia*. São Paulo: Ed. Unesp, 2017.
- LIMA, Mônica Assunção Costa. O sujeito da experiência psicanalítica entre o contingente e o necessário. *Revista Ágora*, Vitória, v. V, n. 2, p. 295-310, jul./dez, 2002.
- LISPECTOR, Clarice. *A entrevista perdida de Clarice Lispector – Áudio Completo*. [S.l.], Letras e pensamento, 2023. 1 vídeo (1h45min53s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e2yBa9WNnpw&t=369s>. Acesso em: 23 jul. 2024.
- _____. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2009.
- _____. Entrevista com Clarice Lispector (1977) Parte 2. [S.l.], Daranstenio, 2006. 1 vídeo (9min14). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TvLrJMGlnF4>. Acesso em: 23 jul. 2024.
- _____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1999.
- _____. *Água viva*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1998a.
- _____. *Felicidade clandestina*. Ed. Rocco, 1998b.
- _____. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1998c.
- _____. *A bela e a fera*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

_____. *Visão do esplendor: impressões leves*. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1975.

MANCUSO, Stefano. *As plantas no mundo*. São Paulo: Ed. Ubu Editora, 2021.

_____. *A revolução das plantas*. São Paulo: Ed. Ubu Editora, 2019.

MARTIN, Nastassja. *Escute as feras*. São Paulo: Ed. 34, 2021.

MINDLIN, Ketty. A cabeça voraz. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 10, n. 27, p. 271-283, mai./ago. 1996.

NASCIMENTO, Evandro. *O pensamento vegetal: a literatura e as plantas*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2021.

NETO, João Alves Rocha. *A beleza da forma e da cor é a santidade das árvores: a figura, a cena fulgor e a paisagem em Maria Gabriela Llansol*. 2009. 127p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

PAULA, Janaina Patrícia Rocha de. Um corp'a'screver o amor. *Revista Investigações*, Recife, v. 33, n. 1, p. 1-12, 2020.

_____. *Cor'p'oema Llansol*. 2014. 212p. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

PELEGRINI, Natália Goulart. *Esbarrar no texto, esbarrar na vida: a escrita como experiência e invenção para a formação docente*. 2016. 103p. Dissertação (Mestrado em Educação) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2016.

PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original*. Poesia por outros meios no novo século. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

PESSOA, Fernando. *Poemas de Alberto Caeiro*. São Paulo: Ed. Ática, 1993.

PINTO, Aline Magalhães. Compreensão, justiça e generosidade: por um *ethos* além do humano. In: LA CAPRA, Dominick. *Compreender outros: povos, animais, passados*. Rio de Janeiro: Ed. Autêntica, 2023. p. 11-22.

_____. *Escrever, morrer: estudos sobre a imagem da morte nos ensaios de Maurice Blanchot*. 2013. 247p. Tese (Doutorado em História Social da Cultura) – Departamento de História do Centro de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2013.

ROSA, Stella Arnt; PAIXÃO, Rita Leal; SOARES, Guilherme Marques. Antropomorfismo: definições, histórico e impacto em cães de companhia. *Revista Brasileira de Zoociências*, Viçosa, v. 19, n. 2, p. 153-163, 2018.

SAMUDIO, Jonas Miguel Pires. *O animal-escrita: uma leitura de Maria Gabriela Llansol. Em Tese*, Belo Horizonte, v. 27, n. 3, p. 135-147, dez. 2021. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/18065>. Acesso em: 24 jul. 2023.

_____. *O terceiro ramo ausente: sobre o amor ímpar em Maria Gabriela Llansol*. 2017. Disponível em: <https://fiodeaguadotexto.wordpress.com/wp-content/uploads/2017/11/o-terceiro-ramo-ausente.pdf>. Acesso em: 27 jun. 2024.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Compaixão animal. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 21, n. 3, p. 39-51, set./dez. 2011.

_____. *Testemunho da Shoah e literatura*. 2008. Disponível em: <https://texsituras.files.wordpress.com/2010/03/testemunho-da-shoah-e-literatura-seligmann-silva.pdf>. Acesso em: 7 jan. 2023.

SOLNIT, Rebecca. *A história do caminhar*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2016.

STRAUSS, Lévi. *A oleira ciumenta*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

TELLES, Sérgio. *O animal que somos*. (2005). Disponível em: <https://sergiotelles.com.br/o-animal-que-somos/>. Acesso em: 15 jul. 2024.

TSING, Anna Lowenhaupt. *Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no antropoceno*. Brasília: Ed. IEB Mil Folhas, 2019.

VEIRA, Elisa Maria Amorim. Em torno da natureza das coisas e das imagens: uma leitura das fotografias de Pedro Motta à luz do poema de Lucrécio. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 33, n. 4, p. 180-203, 2023.

WILSON, Edward Osborne. *Diversidade da vida*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2012.