



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA CENA

Entre nós:
o ritmo é um nascimento contínuo

LINA KAPLAN VIEIRA

Orientadora:
Livia Flores

RIO DE JANEIRO
2024

resumo

Esta pesquisa busca frequentar os encontros de diferentes formas de vida através das noções de tradução, ritmo e linguagem. Como forma de vida, tomamos aqui gente, coisa, bicho, matéria, folha, vento, macarrão, trovão, vírus, poema, lama, algodão, cheiro, linguagem, paisagem, etc. Cada ser existe em um emaranhado de relações, e nós desejamos pensar nesses entrecruzamentos visíveis e invisíveis a partir de seus movimentos de consistência e inconsistência contínua. Partindo de um encontro específico com uma aranha, vamos puxar um fio, depois outro, e outro, desdobrando esta pesquisa em trama, rede, linha, trançando imagens, histórias, linguagens, experimentos poéticos, teorias. Sob nenhum aspecto, esta dissertação pretende decifrar ou explicar a vida de outros seres, e sim multiplicar nossas próprias linguagens e percepções.

abstract

This research aims to frequent the encounters between different forms of life through the notions of translation, rhythm and language. As forms of life, we mean people, thing, animal, matter, leaf, wind, noodles, thunder, virus, poem, mud, cotton, smell, language, landscape, etc. Each being exist in a tangle of relationships, and we wish to think of these visible and invisible intersections based on their continuous movements of consistency and inconsistency. Starting from a specific encounter with a spider, we will pull a thread, then another, and another, unfolding this research into a plot, network, line, braiding images, stories, languages, poetic experiments, theories. In no way does this dissertation intend to decipher or explain the lives of other beings, but rather to multiply our own possibilities of languages and perceptions.

I. Línguas e Linhas

- 11 - nós quem
- 16 - os babuínos e os nós
- 20 - Onilda
- 30 - intimidade entre estranhos
- 44 - uma saudade velhíssima de navegar
sem rumo sem meta sem nome
- 56 - a casa dos golfinhos
- 64 - a luz vem no nome da voz
- 74 - queda Livre
- 80 - fios elétricos
- 86 - partitura Teia

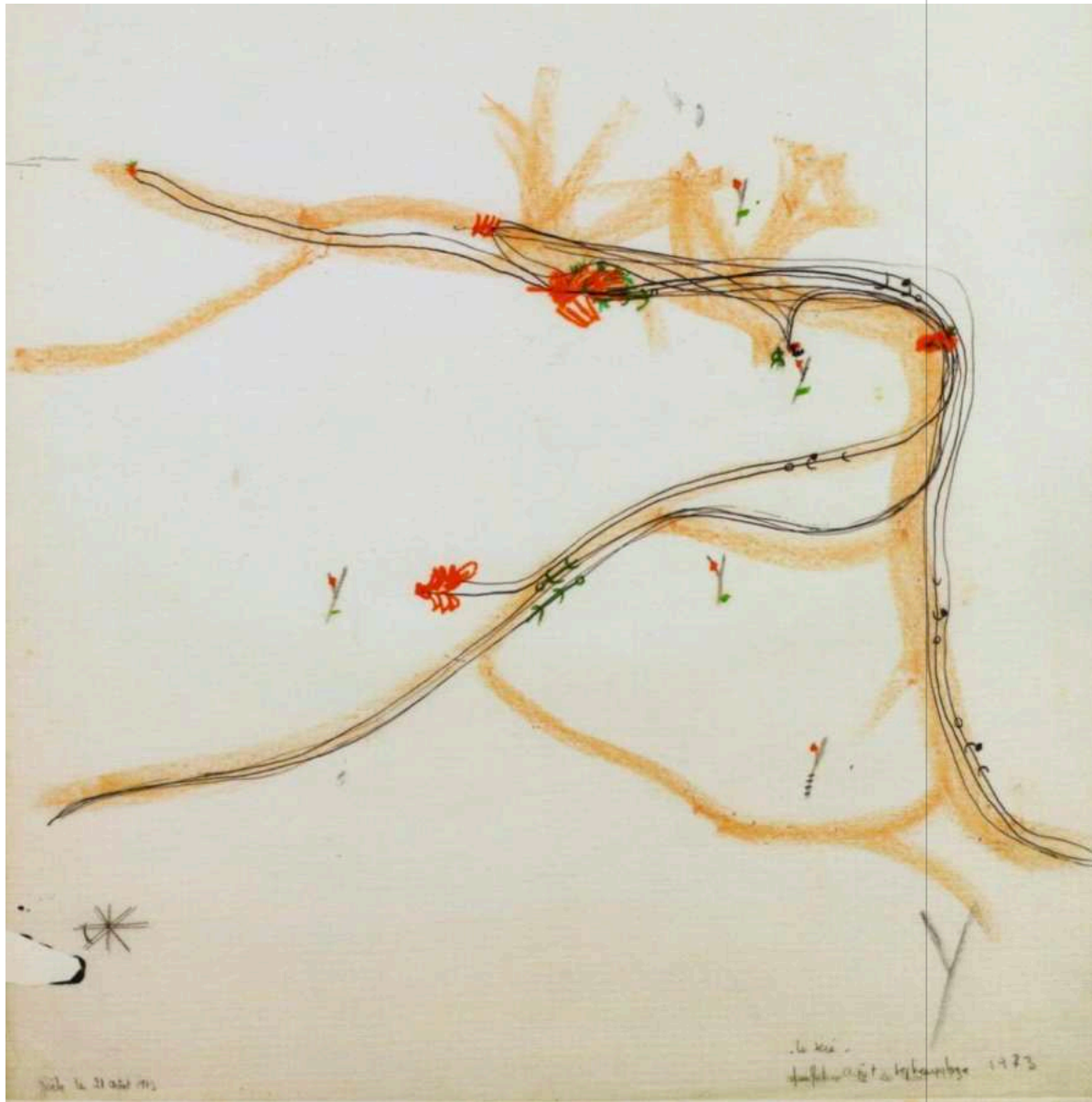
II. O ritmo é um nascimento contínuo

- 99 - ritmo
- 107 - relampejando feito uma faísca de fogo pelo mato
- 113 - arranjo movente
- 122 - rastros
- 132 - sonhar o passado como profecia
- 137 - hieróglifos
- 144 - toda vez que eu dou um passo o mundo sai do lugar
- 158 - o significado das coisas nunca é estável
- 176 - uma ânfora quebrada

III. Apalpadelas

- 197 - tentáculos
- 208 - curadoria de biscoitos
- 216 - linhas tortas
- 238 - cartografias sedosas
- 258 - uma escrita de nós
- 266 - retornos raízes e rotas
- 298 - letras de música, notas de uma palestra e restos de
carne

LÍNGUAS E LINHAS



nós quem?

Nós sempre estranhamos a voz dos trabalhos acadêmicos. Essa primeira pessoa do plural, que inclui a autora e outros tantos, possivelmente também os leitores, parece simular uma objetividade generalizada, sem clareza de quais identidades estamos nos referindo ou daquilo que nos une sob esta voz conjunta. Nesta dissertação adotaremos também o nós, mas com uma outra intenção.

Há alguns anos, percebemos que algumas pessoas usavam o pronome they/them, em inglês, para se referir a elas mesmas. Naquele momento, acreditamos que, assim como há pessoas que se identificam com o gênero feminino, masculino e neutro, havia também aquelas que se identificavam com o “gênero plural”. Depois entendemos que they/them é usado como pronome neutro em inglês por pessoas não binárias, tal como no Brasil usa-se elu, ile, entre outras variações. No entanto, aquela história ficou na nossa cabeça.

Em 2021, escrevemos um conto chamado *Nós, montanhas*. Na história, pessoas que não se identificam como uma única pessoa e sim como um conjunto de seres passam a utilizar como pronome a primeira pessoa do plural no lugar do eu. "Multiplicidade de gêneros, de vozes, de personalidades (muitas vezes contraditórias), de ancestralidades, de perspectivas, de religiões, de possíveis, nós passou a ser usado como pronome

peçoal por aqueles que pensavam em si como ser plural."¹

Ser-plural é uma maneira de reconhecer que não existem seres isolados: todos os seres e todas as formas de vida estão em relação e se transformam a cada instante a partir de trocas incessantes.

Biologicamente, nosso corpo é uma nuvem multiespécies, um encontro de bactérias, vírus, elementos orgânicos e não orgânicos. O artista Tomás Saraceno aponta que cada respiração nossa é constituída por uma miríade de vozes humanas e não humanas, desde a poeira interplanetária até as emissões de carbono, passando pelas ondas de rádio invisíveis que desenvolvem os algoritmos hoje tão dominantes. A cada respiração, há cerca de vinte e cinco milhões de moléculas se movendo mais rápido que a velocidade do som, que colidem cerca de 5 bilhões de vezes por segundo.²

Desde o mundo microscópico até a superfície do planeta, todas as formas de vida são compostas por outras formas de vida. "Fezes de peixe criaram ilhas, animais mortos criaram montanhas, plantas ajudaram a criar continentes"³ e tudo segue se criando e

1 O conto *Nós, Montanhas* foi escrito a partir de uma proposta do curso Etnografias de processos cosmopolíticos: micróbios, pássaros, cogumelos e outros viventes, parte do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, ministrado por Aparecida Vilaça e Carlos Estellita-Lins em 2021.

2 A declaração do artista Tomás Saraceno está na revista *Palais 28*, em ocasião de sua exposição "ON AIR", no Palais de Tokyo em 2018.

3 Esta frase foi extraída da sinopse do episódio "Transformações" da série documental *One Strange Rock*.

se misturando. Ao usar o pronome plural neste trabalho, estamos tateando, nas palavras de Viveiros de Castro, a "multiplicidade radical do mundo, sua insubmissão a qualquer forma de monarquia ontológica" (VIVEIROS DE CASTRO, SZTUTMAN, 2008, p.242).

Uma multiplicidade, sugere Deleuze, deve ser pensada em termos de fluxo, e não através das identidades ou elementos que a constituem. Ela "não se divide, não perde nem ganha dimensão nenhuma sem mudar de natureza". (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p.27).

Assim como a superfície do planeta está sendo moldada pelas relações entre diferentes formas de vitalidades, o nosso corpo passa por um processo similar. Nossa memória, assim como a forma como percebemos e pensamos, são processos contínuos influenciados pelos movimentos de nutrição, fisiologia, sexualidade, reprodução e ecologia da comunidade de microorganismos que vive em nosso cérebro.⁴ Os seres vivem os outros seres e estão a todo tempo se transformando.

Falar em nós é deixar que as nossas memórias de infância, as lembranças de um sonho, uma cena de filme, textos acadêmicos e aquilo que está agora à nossa frente formem um borrão: nossas histórias se cruzam e se transformam.

4 Essa informação está na publicação digital *Caderno Selvagem*: "Propriocepção: quando o ambiente se torna o corpo", texto de Lynn Margulis, Dorion Sagan, Ricardo Guerrero e Luis Rico que pensa os processos de percepção, consciência e especulação em relação ao mundo invisível das bactérias.

“Sejamos poliexistentes. Transrítmicos” (SANTOS, 2001, p.9). O nós, ao mesmo tempo que sugere aquilo que nos une sob este termo, aponta para o encontro com o outro, para a criação a partir das diferenças. É uma voz que afirma e estimula a diversidade e heterogeneidade em meio a suas contradições.

Um nós que renuncia totalizações em prol da perspectiva sempre parcial, localizada e corporificada. Nesses emaranhados, “ninguém vive em toda parte; todo mundo vive em algum lugar. Nada está ligado a tudo; tudo está ligado a algo” (HARAWAY, 2016, p. 31). Iremos pensar com Donna Haraway e o que ela vai chamar de saberes localizados.

Como ver? De onde ver? Quais os limites da visão? Ver para quê? Ver com quem? Quem deve ter mais do que um ponto de vista? Nos olhos de quem se joga areia? Quem usa viseiras? Quem interpreta o campo visual? Qual outro poder sensorial desejamos cultivar, além da visão? (HARAWAY, 1995, p.28).

Haraway tenciona a noção de objetividade, afirmando esta como visão parcial, corporificada e que como tal deve levar em conta a noção de circunstância, localização espacial, social e temporal. Nós quem?

Nessa rede de encontros, como pensar a linguagem entre nós? Estamos partindo da crença de que não existe coisa ou acontecimento, na natureza animada ou inanimada, que de

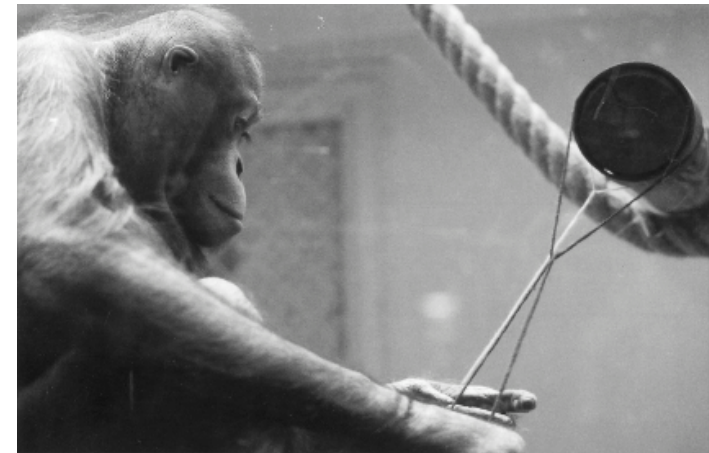
alguma maneira não esteja imbricado em linguagens. Isso não significa, no entanto, que todas as identidades são criaturas da linguagem, pois não desejamos reificar a linguagem. A linguagem que desejamos abordar aqui está embolada com objeto, palavra, coisa, gesto, ser, linha, sendo pensada não como uma rede que nos constringe, mas como ação.

Pedras, peixes, plantas, pássaros, raios, raízes, estrelas, como pensar então a tradução nesse lamaçal de existências, nesses encontros de cardumes, intensidades, poemas, coisas, seres e lugares, que se entrelaçam, colaboram, disputam? Cremos que não há uma resposta certa, mas podemos nos lançar por alguns caminhos que irrompem através desses questionamentos.

os babuínos e os nós

No livro *Que diriam os animais?: Fábulas Científicas (2021)*, Vinciane Despret vai falar da orangotango Watana, que gosta de dar nós. O cuidador de Watana no zoológico, Gérard Douceau, havia percebido a atenção da orangotango pelos cadarços do seu sapato, os quais ela insistia em desfazer o laço cada vez que tinha a oportunidade. Os pesquisadores Dominique Lestel e Chris Herzfeld decidem investigar esse interesse e dão a ela diversos materiais como papel, cartolina, madeira, bambu, cordas, laços e pedaços de tecido, aos quais Watana responde dando nós e laços com seus pés, mãos e boca. A orangotango cria uma espécie de colar, que coloca em seu pescoço e joga para o alto algumas vezes, até que segura de volta e começa a desfazer o laço. Em outras ocasiões, Watana usa alguns suportes fixos de sua jaula como base para prender a corda e cria então formas e desenhos no ar, levando a corda de um ponto ao outro no espaço. Os pesquisadores se perguntam sobre as razões de seu comportamento e concluem que não se trata de criar uma ferramenta, já que ela não possui uma finalidade de uso para aquilo que cria. Eles se perguntam então se não seria apenas uma brincadeira, mas também questionam essa hipótese, pois Watana se recusa a criar nós e laços com Tübo, seu companheiro de jaula com quem ela costuma brincar.

Watana, enquanto cria formas no ar, de vez em quando para o que está fazendo e observa como está ficando antes de voltar a conectar pontos. Por conta desse gesto, os pesquisadores passam a crer que ela está buscando sistematizar através das formas criadas uma lógica experimental de significação: "Watana cria formas. E essas formas indicam que o prazer não está apenas na brincadeira: elas significam, elas traduzem um ato de geração de formas. (...) Watana não pega as cordas a esmo, ela pensa no que pode fazer com elas" (DESPRET, 2021, p. 296).



Lestel e Herzfeld atribuem ao traçar de Watana um ato de intencionalidade, e conseqüentemente, de linguagem para além das palavras. “Ela dá sentido ao que faz e se interessa em fazê-lo” (ibid, p. 296).

Poderíamos nos perguntar, no entanto: se a orangotango estivesse apenas fazendo gestos a esmo, sem atribuir-lhes intenção, seu traçar não se trataria, ainda assim, de uma linguagem?

Falamos acima que a noção de linguagem que desejamos pensar aqui se dá através de uma ótica relacional. Isso significa que buscaremos uma dissociação do representacionismo, aproximando a noção de linguagem à uma ideia de performatividade. Nos voltaremos para questões de práticas e ações, procurando questionar a ideia de que haja representação de um lado e entidades à espera de representação de outro. O termo performatividade tem sua origem normalmente atribuída aos atos de fala de J. L. Austin, em que o autor tece a relação entre o dizer e fazer. Para Austin, a linguagem não é utilizada apenas para descrever o mundo, mas como ação, ou seja, ela não apenas diz, a linguagem faz.

Herzfeld, que escreveu uma biografia de Wattana, diz que ela está produzindo uma “manifestation of self”, uma espécie de ação que está além das necessidades de sobrevivência, reprodução ou de qualquer funcionalismo. Ele afirma que outros bichos também o fazem, como os golfinhos quando sopram bolhas, por exemplo.

Wattana não estaria então dizendo algo, e sim fazendo, em uma compreensão de que as práticas de ver, fazer e ser estão mutuamente implicadas.

Quase sempre, Watana desfaz o trabalho efetuado. Para ela, desamarrar parece ser tão importante quanto amarrar. Ao longo deste trabalho, iremos pensar nas tramas que se criam entre seres, coisas e linguagens como configurações provisórias, articulações que consistem e desconsistem, sempre em movimento, sem início nem fim. “Se algum dia alguém tiver a ideia de fazer uma arqueologia dos nós, ela estará bastante comprometida no caso dos orangotangos; mas não é esse o problema da arqueologia dos animais?” (ibid, p.295). Este questionamento de Despret toca uma questão que vai nos acompanhar nesta reflexão: como traçar aquilo que é efêmero, linguagens e relações em fluxo, que estão sempre se transformando?



Onilda

Foi no nosso quarto, logo no início da pandemia, que nos deparamos com sua presença. Havíamos tirado há pouco tempo o mosquiteiro que costumava ficar em cima da cama, e, por preguiça ou desleixo, cortamos o mosquiteiro mas deixamos pendente o fio que o prendia a um pequeno gancho no teto. Era um barbante que fazia um degradê entre amarelo e laranja, um resto do material que havíamos usado no ano anterior para fazer uma máscara de carnaval. Eis que um dia o barbante pendente começou a enrijecer e se curvar. De início achamos que poderia ser a umidade ou qualquer fenômeno relacionado àquele material que não saberíamos explicar. Nos dias seguintes o barbante foi se curvando mais, começou a criar outras formas e finalmente a percebemos. Onilda, naquela época ainda muito pequena, estava tramando sua teia bem acima da nossa cama e incorporando o barbante aos entrecruzamentos dos fios de seda. Em poucos dias o barbante de cerca de um metro virou um grande emaranhado ao redor do gancho.

Instigadas pelo acontecido, decidimos então prender um segundo barbante próximo à teia, colando-o ao teto com fita adesiva transparente. Nada aconteceu por cerca de uma semana, até que Onilda começou a incorporar o segundo barbante em sua teia. Dali em diante, ao abrir os olhos pela manhã, a primeira coisa que víamos era o novo desenho bem acima da nossa cabeça. Onilda

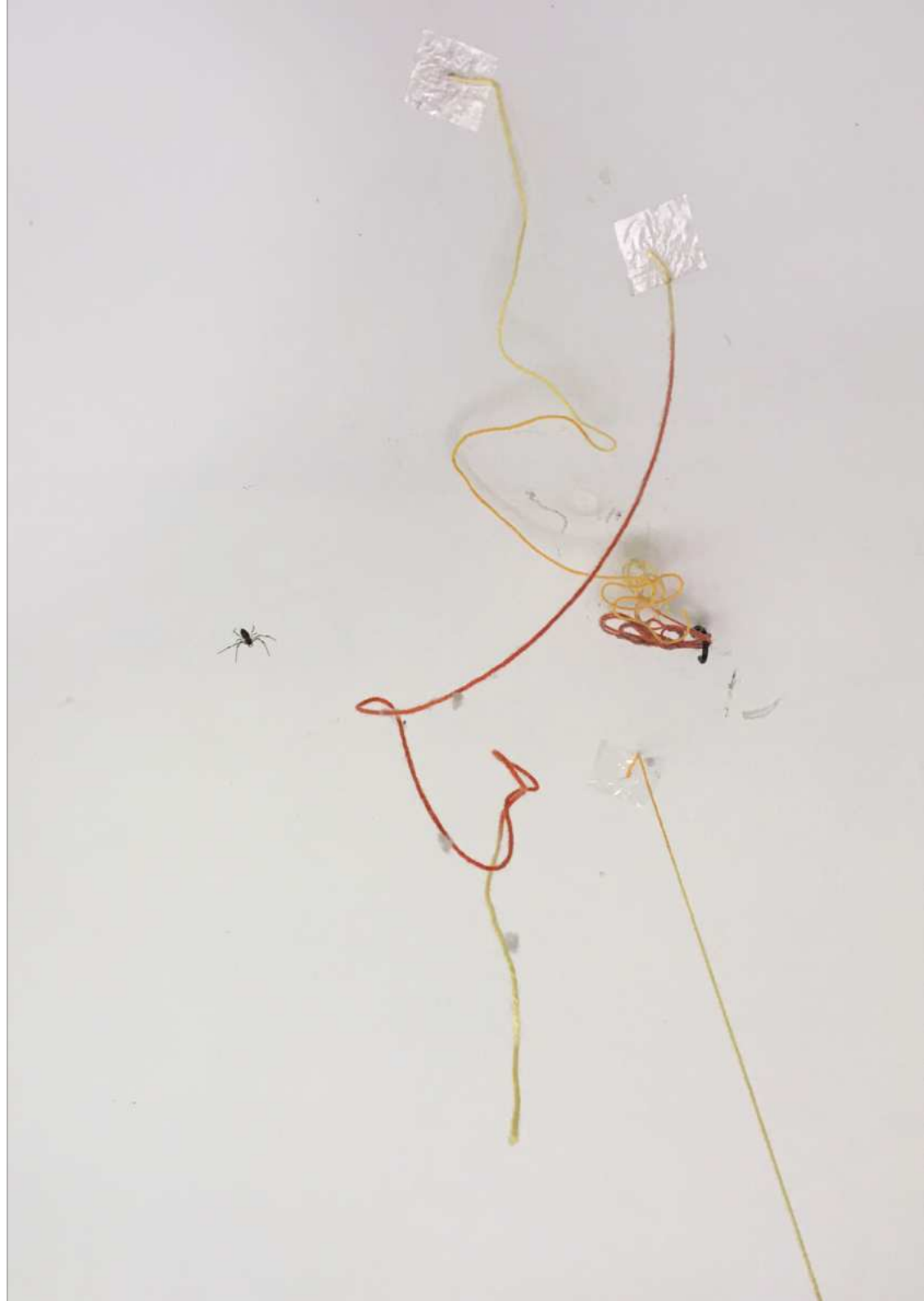
desenhava de madrugada, enquanto nós sonhávamos. Às vezes havia desenhos novos todos os dias. Outras vezes, passavam-se semanas e até meses sem nenhuma alteração. Onilda cresceu alguns centímetros durante esse tempo. Nós optamos por colocar novos barbantes apenas quando o último que fora colocado já estivesse enrolado perto do teto.

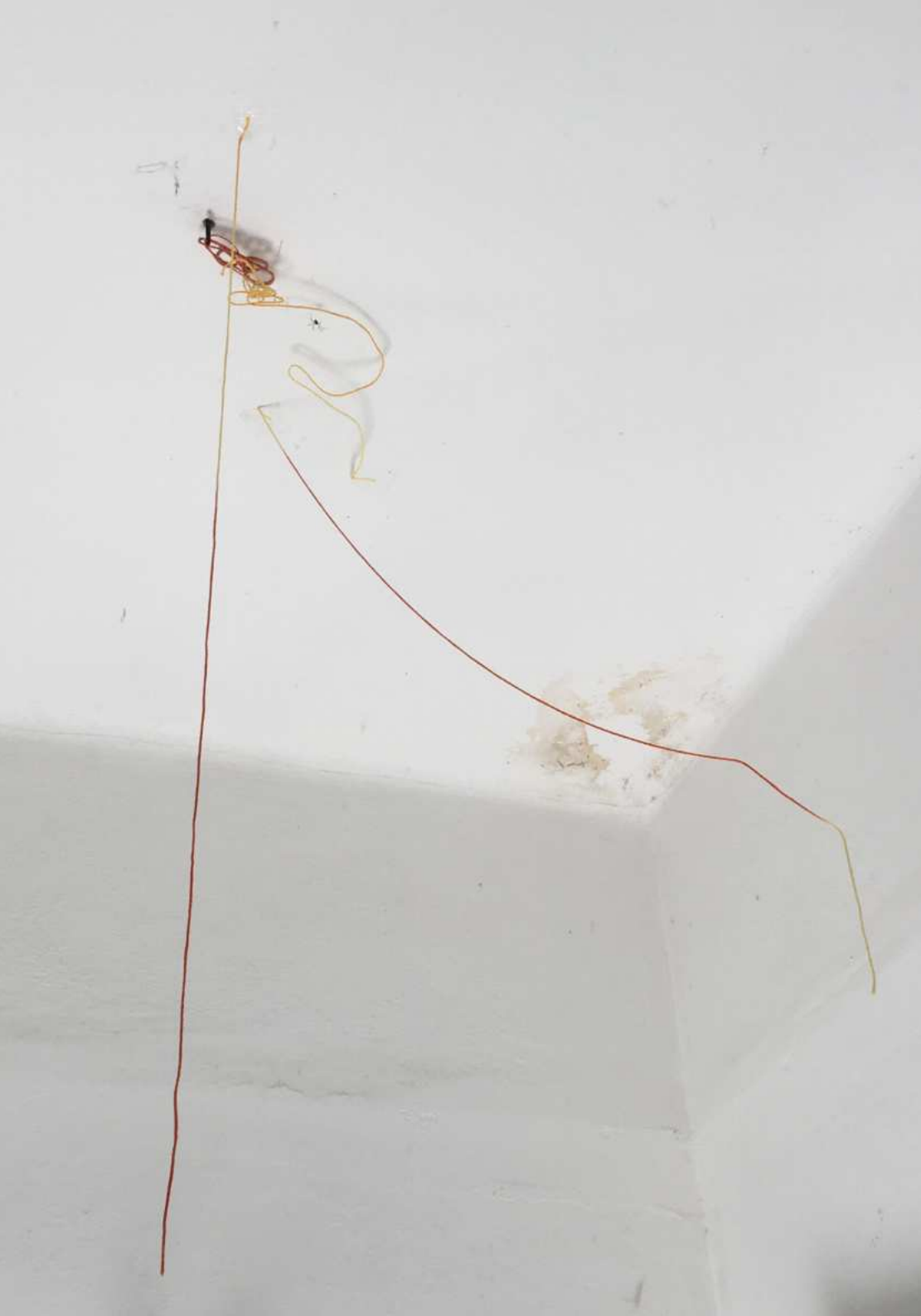
Apesar desta oscilação na frequência da criação de novos desenhos com o barbante, Onilda tinha um ritmo regrado de movimentos ao longo do dia. O fato de termos nos conhecido durante o primeiro ano de pandemia, época que não saíamos de casa, havia criado uma rotina de intimidade e convivência que provavelmente não seria possível de outra maneira. Durante o dia, Onilda praticamente não se mexia, a não ser quando algum mosquito era enroscado em sua teia. Ela então descia num impulso de queda livre, embalava sua presa e zigue zagueava de volta para cima. Durante o dia ela costumava ficar próxima ao emaranhado do primeiro barbante, a cerca de 10cm do teto. Por volta das quatro horas da manhã, ela descia quase um metro e trabalhava em sua teia incansavelmente até o dia raiar. Foram poucas as vezes que apresentou um comportamento desviante a este, tal como aquele dia: eram cerca de 11 horas da manhã quando percebemos Onilda próxima à janela, em um lugar que nunca havia estado antes. Ficamos observando-a sem entender

o gesto inusitado. Ventava forte, e Onilda balançava. Achamos que talvez estivesse morrendo, ou que iria embora. Algum tempo depois, chegou uma segunda aranha que parecia muito com ela, só que menor. Em alguns instantes as duas estavam atracadas, ali mesmo, longe de sua teia e perto da janela. Não saberíamos dizer se o ato durou pouco ou muito, pois, ao entender o que se passava, resolvemos dar-lhe privacidade. Ao voltar para o quarto algum tempo depois, as duas aranhas já estavam de volta ao local usual de Onilda. Pensamos, com alguma alegria, que iriam morar juntas e ser companheiras. No entanto, ao passar do dia fomos percebendo que a segunda aranha não se mexia. Na madrugada seguinte, Onilda se alimentou de seu cadáver.

Onilda tinha uma natureza solitária, assim como nós. Humana e aranha, vivendo dias repetidos dentro de um mesmo espaço, e no entanto tanta coisa acontecia ali. Durante a pandemia, nós também fomos desenvolvendo esses ciclos semelhantes dia após dia, hábitos que foram se desenhando nesta nova rotina onde a casa era uma extensão do nosso corpo, como ossos externos, um pouco como a teia, formada por fios de seda que saíam da barriga de Onilda.

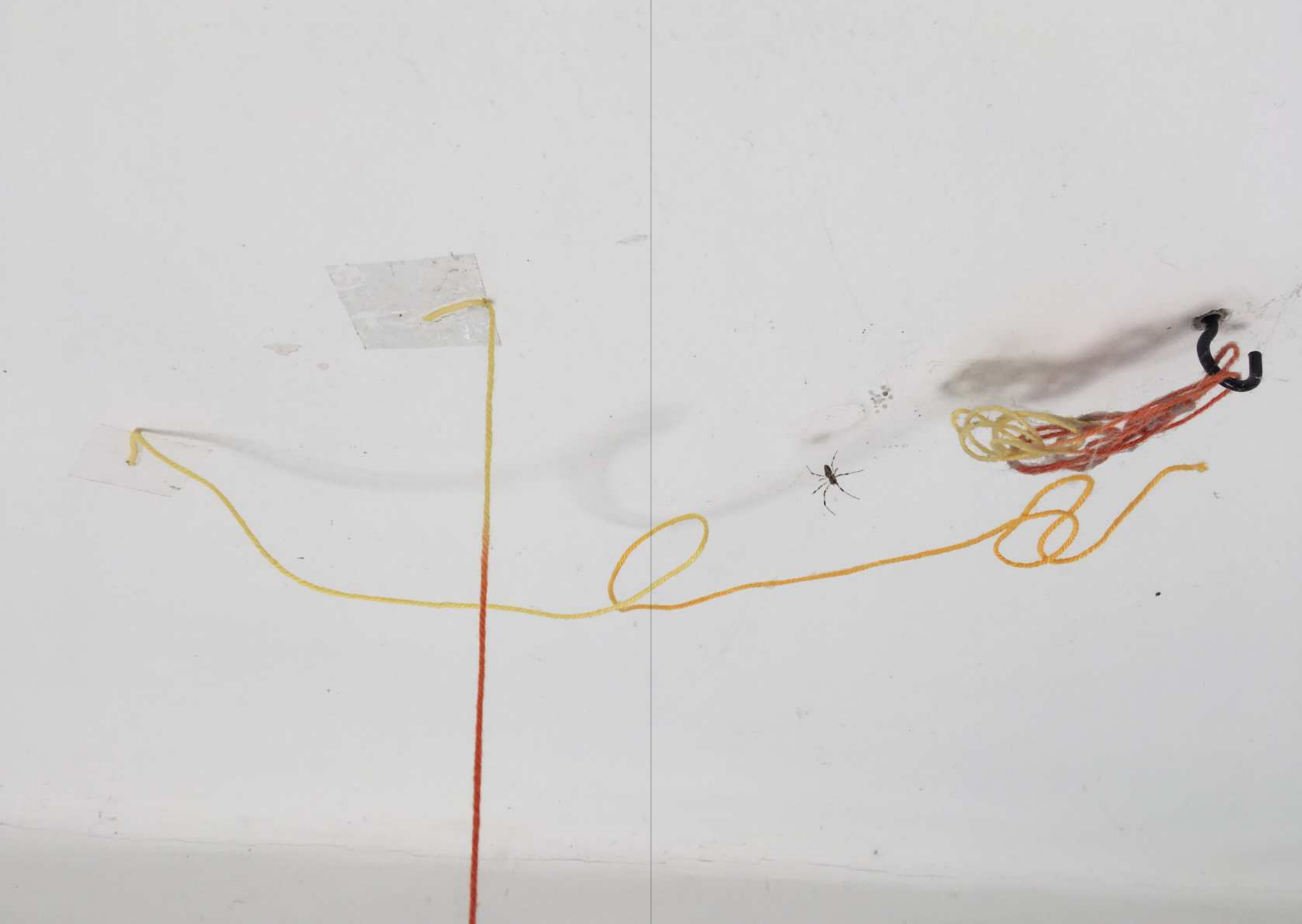
Não que estivéssemos sozinhas ali. Havia ali uma proliferação de vida em diversas formas, vento, sol, árvores próximas à janela, formigas, lagartixas, gambás, mosquitos, lagartas, plantas, uma gata que entrou pelo telhado e nunca mais foi embora, um beija flor





que habitou aquele quarto por mais de um mês enquanto aprendia a voar, e também as formas de vida inanimadas, o teto, com uma infiltração próxima à janela, o gancho que virou suporte para teia de Onilda, o chão de madeira que range quando nos mexemos na cama. Uma rede se formou.

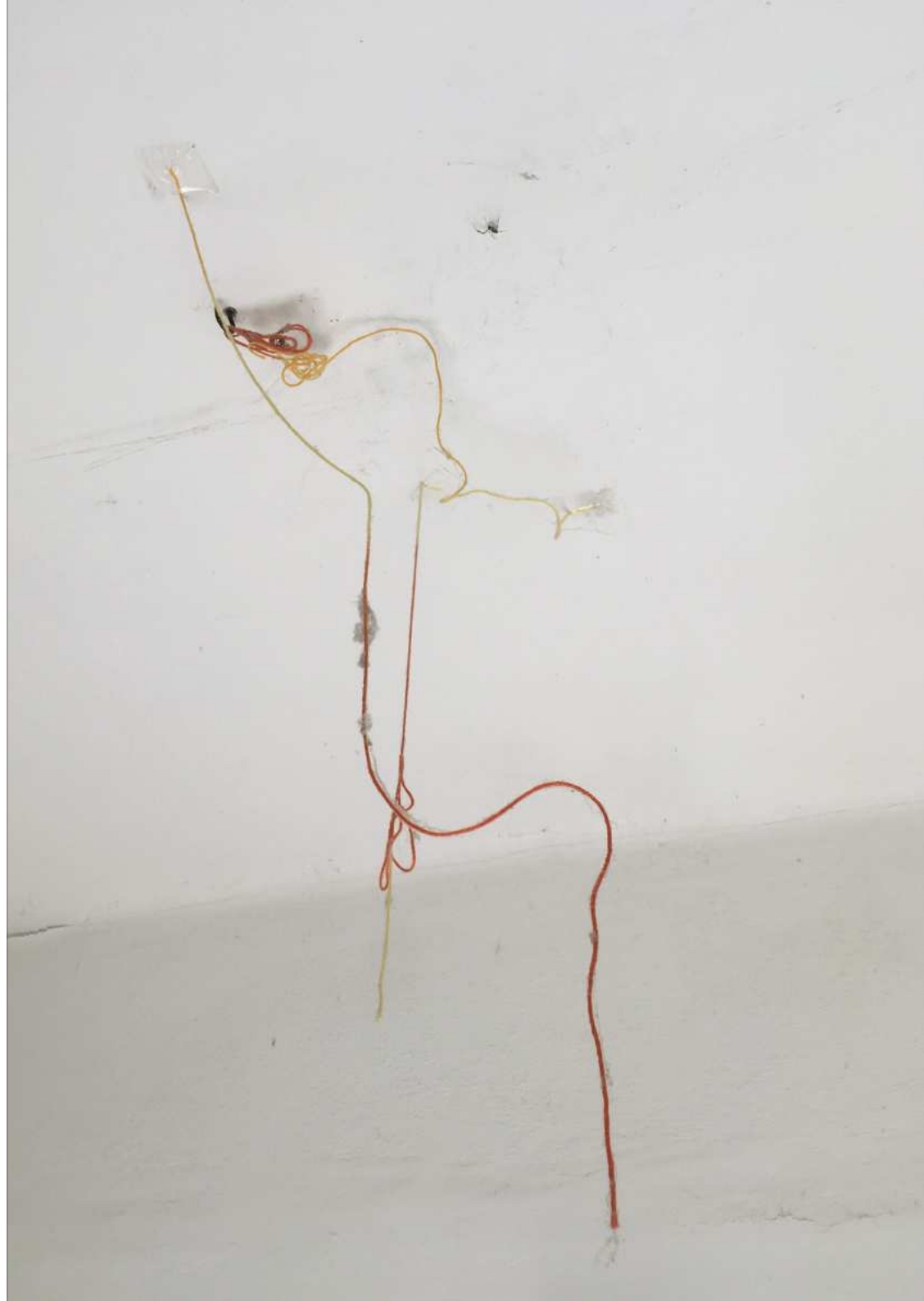
Onilda viveu por um ano e meio. Se o barbante, por sua cor, ou por alguma outra característica, a ajudava a capturar suas presas, nós não saberíamos dizer. Talvez se tratasse de uma experiência estética, como Herzfeld sugere sobre os nós de Watana? Essa hipótese poderia ser contestada pelo fato de que as aranhas possuem pouquíssima sensibilidade visual. Sua percepção do mundo se dá através das vibrações. Aqui, pensaremos essas formas suspensas no ar como uma forma de linguagem. Se os desenhos de Onilda tinham funcionalidade para ela ou se eram gestos livres, são perguntas que mantêm vivo o mistério.



Tenho nós
dentro de mim
que tenho
de desatar

Tenho nós
dentro de mim
que me estão
a estrangular

(Adília Lopes)



intimidade entre estranhos

A tradução é um encontro de vitalidades, um ato através do qual liberam-se coisas que estão exiladas na própria língua e também na língua estrangeira, fazendo da língua própria também estrangeira. Essa ideia que Walter Benjamin percorre em *A Tarefa do Tradutor* nos possibilita pensar a tradução não como repetição, mas como um gesto de criação através do qual se expressa uma complementação entre as línguas. Benjamin cita Rudolf Pannwitz: “o erro fundamental de quem traduz é conservar o estado fortuito da sua própria língua, ao invés de deixar-se abalar violentamente pela língua estrangeira” (BENJAMIN, 1915-1921, p.118). Para Benjamin, a finalidade da tradução “consiste em expressar o mais íntimo relacionamento das línguas entre si” (ibid., p.106).

A “intimidade entre estranhos” é uma expressão usada pela bióloga Lynn Margulis ao falar sobre sua teoria da *simbiogênese* (2001)¹, que reflete sobre a evolução como decorrente da interação entre organismos. Ela desafia a vertente Neo Darwinista, que está em nossos livros de biologia até hoje pintando o mundo como uma guerra: afirmando que os mais fortes vencem e com isso podem se reproduzir. Lynn Margulis vai, através de suas pesquisas de campo, falar de colaboração, de seres de diferentes espécies que não podem se reproduzir sexualmente, mas que criam juntos uma

1 A teoria da Simbiogênese, de Lynn Margulis, foi publicada pela primeira vez em um artigo em 1967. Ela desenvolveu a teoria posteriormente em numerosos artigos e livros, entre eles, o *Symbiotic Planet*, de 1998.

outra forma de vida, uma outra coisa. Uma multiplicação que se dá por meio de alianças, e não por filiação, entre seres de escalas e reinos diferentes. Ela descobriu que a origem das mitocôndrias (e portanto a nossa origem) remonta a uma bactéria que engole outra bactéria, esclarecendo então que a simbiose é a força fundamental da evolução das bactérias e da vida. O encontro de duas bactérias assim como o encontro de duas línguas pode ser pensado, seguindo o fio de Benjamin, como tradução.

A tradução como encontro de vivos é o encontro com o desconhecido e a criação de linguagem através disso. É fazer, e não dizer de novo: é o ato. É o encontro entre diferentes que produzem uma terceira coisa para além deles, e que no entanto é eles também. É fazer estremecer a noção já consagrada do que é a linguagem, criando uma zona de percepções expandidas “diante daquilo que excede o meu ver e o meu saber, e que no entanto diz respeito ao que me é mais íntimo” (Derrida, 1995, p. 54).

Nós, humanos, possuímos a linguagem das palavras mas também as linguagens do teatro, da dança, dos gestos, dos desenhos, entre tantas outras. O rugido de uma onça, assim como o zumbido de um marimbondo também são linguagens. Mas também a onça e o marimbondo possuem outras linguagens entre si que nós não conhecemos ou percebemos. E quando se trata de

interações entre diferentes espécies, de seres que não partilham de uma mesma cultura ou sociedade, e portanto seus códigos, percepções e atos são extremamente distantes uns dos outros?

A linguagem é uma coisa, disse Blanchot, “it is a written thing, a bit of bark, a sliver of rock, a fragment of clay in which the reality of the earth continues to exist.”²

A etimologia da palavra coisa vem do inglês antigo þing, que significa uma assembléia ou compilação. As coisas derivam portanto de junções e é impossível serem compreendidas individualmente. Cada ser existe em relação com infinitas outras formas de vida, algumas mais presentes, e outras cuja presença é imperceptível. Cada uma dessas formas de vida têm suas línguas próprias, seus modos de se comunicar e de estar em relação com o espaço e com os múltiplos seres aos quais sua existência está entrelaçada. A palavra simbiose tem origem no grego e significa “viver junto”, nos ensinando que a vida se baseia em comunidades e estruturas de interdependência.

A tradução, segundo Benjamin, busca criar uma outra experiência de sua própria língua e da língua estrangeira através da proximidade entre ambas. O que o tradutor pode restituir do original seria, então, “o inapreensível, o misterioso, o poético” (BENJAMIN, 2011, p. 102). Para Benjamin, a conexão íntima entre as

² O comentário de Blanchot sobre a linguagem está presente no artigo de Leslie Hill: “Maurice Blanchot and Fragmentary Writing: A Change of Epoch”, no *Notre Dame Philosophical Reviews*, 2012.

línguas têm a ver com a ideia de *pervivência* do original, que seria a sua “sobrevida”, o seu continuar a viver. A relação entre o original e a linguagem da tradução não se trata, portanto, das identidades anteriores ao encontro, pois ambos se modificam ao longo do tempo, mas “na sua pervivência (que não mereceria tal nome, se não fosse transformação e renovação de tudo aquilo que vive), o original se modifica” (ibid, p. 107-108).

Na teoria de Lynn Margulis, a simbiose trata do encontro de diferentes formas de vida que, a partir da proximidade e da colaboração se tornam uma outra coisa, um processo de transformação que garante a continuidade delas e da vida. A simbiose, segundo ela, seria o principal motor da evolução. Os nossos cílios e nossos estômagos estão tomados por bactérias e animais simbiontes, diz Margulis, mas é só olhar ao nosso redor que veremos esse processo por todas as partes. Uma árvore, por exemplo, possui simbiontes em suas raízes, suas folhas, seu tronco.

Assim que os olhares se prendem já não somos totalmente dois e há dificuldade em ficar só. Esta troca, a palavra é boa, realiza em muito pouco tempo uma transposição, uma metátese: um quiasma de dois “destinos”, de dois pontos de vista. Ocorre, assim, uma espécie de recíproca limitação simultânea. Tu tomas a minha imagem, minha aparência, eu tomo a tua. Não és eu uma vez que me vês e eu não me vejo. O que me falta é esse eu que tu vês. Muitas coisas, sabemos, não têm olhos a rigor, mas há algo nelas que vê. E não se trata de qualquer troca de olhares, mas justamente daquela troca

que faz surgir estranhas relações. O mundo é essa tessitura de estranhas relações, e a única constância é a mudança. (VALÉRY, 1, p. 42 apud MERLEAU-PONTY, 1960, p. 293-294).

Os pontos de vista que se encontram são, a nossa ver, esse encontro de vivos. Encontros com animais, com poemas, com bactérias. A intimidade entre estranhos surge dos encontros que provocam estranhas relações, uma desfamiliarização, uma quebra numa certa ordem. O nosso desejo de pesquisar essas estranhas relações é um desejo de outras linguagens, de experiências que criam um tremor, no lugar de criar um contorno.

Donna Haraway aborda esses parentescos e entrecruzamentos de existências através da metáfora da cama de gato, o jogo infantil em que duas ou mais pessoas usam um barbante para criar formas. Cada movimento é um desdobramento da movimentação anterior, como um emaranhado de fios e nós conectando diferentes espécies de modo que elas possam agir em cooperação. Haraway com esta metáfora uma alusão à noção de sustentação, pois se uma das pessoas tira a mão, o jogo se desfaz. Ela nos remete também a ideia que estamos Tateando aqui, de configurações que estão sempre se refazendo e criando novas formas. Cada nó vai se desfazer na próxima rodada a partir de um novo movimento. “The world is a knot in motion” (HARAWAY, 2003, p.6). A imagem da cama de gato aparece no livro *Staying with The Trouble*, 2016, no qual Haraway reflete sobre a necessidade de pensar junto com outros seres, que, ao contrário dos humanos, sabem viver em colaboração, nos convidando a prestar atenção a essas formas

de vida numa tentativa de deslocar o excepcionalismo humano.

Uma das criaturas que ela vai pensar junto é uma aranha do norte da Califórnia, *Pimoa cthulhu*. Essa aranha tem seu nome científico como uma homenagem aos textos do James Lovecraft, que evoca uma série de seres tentaculares mas sempre cercados de um imaginário humano e heróico. Ela propõe então mudar uma letra de lugar no nome da aranha, de *cthulhu* para *chthulu*, a fim de criar um desvio, convidando a aranha para contar outras histórias. A aranha, assim como a Medusa, os polvos, as águas vivas, as raízes, os seres com dedos, como os humanos ou os guaxinins, entidades fibrosas, entre tantas outras, são figuras que ela vai denominar *tentaculares*.

O aparelho perceptivo e cognitivo da aranha não está concentrado, é uma tecnologia da informação difusa, onde o conhecimento, a forma de estar no mundo, de perceber o mundo e de fazer mundo,



são espalhadas por todos os seus tentáculos, cada um com seus milhões de receptores sensórios. Um engajamento de corpo todo. O mundo dos seres *tentaculares* nos leva a pensar retornos, caminhos, raízes, rotas possíveis. A tentacularidade, diz ela, é a “vida vivida ao longo de linhas” (HARAWAY, 2016, p.32, tradução nossa)

Os modos de vida *tentaculares* são implicados nos encontros e estão aptos a lidar com a contingência, com a parcialidade, com processos que não se concluem. “The tentacular ones make attachments and detachments; they make cuts and knots; they make a difference; they weave paths and consequences but not determinisms; they are both open and knotted in some ways and not others” (ibid, p. 31).

Tim Ingold, em seu livro *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição* (2015), pensa os organismos como linhas, trilhas de movimento ou de crescimento. Cada linha, segundo ele, revela uma relação, e a vida de cada organismo se dá ao longo de várias trilhas. No entanto, ele frisa a importância de não considerar a linha como aquilo que conecta uma coisa à outra, já que isso implicaria uma distinção entre as coisas e as suas relações.

A linha da teia não vincula a aranha e a mosca, mas estabelece condições para que interajam entre si. “Abrigada no centro da sua teia, a aranha sabe que uma mosca pousou em algum lugar nas

margens externas, uma vez que envia vibrações pelos fios que são captadas pelas supersensíveis pernas da aranha. (...).Se essas linhas são relações, são relações não entre, mas ao longo.” (INGOLD, 2015, p. 139) O mundo, para Ingold, não deve ser considerado “ um substrato inerte sobre o qual seres vivos movem-se como fichas em um tabuleiro ou atores em um palco, onde artefatos e paisagem tomam o lugar, respectivamente, de propriedades e do cenário” (ibid, 158). O mundo nunca está completo, está sempre em devir, sendo tramado pelas linhas vitais de seus múltiplos componentes humanos e não humanos que se enredam incessantemente.

A aranha tecendo a sua teia, assim como um músico lançando-se numa melodia, arrisca uma improvisação. (...) Assim, a vida da aranha corre em contraponto àquela da mosca. (...) A linha não vincula a aranha e a mosca, mas passa entre elas, arrebatando-as em uma proximidade compartilhada na qual a discernibilidade de pontos desapareceu. (ibid p. 181)

Ingold, portanto, não vê os organismos como parte de emaranhados de relações, mas todas as coisas vivas como elas mesmas um emaranhado. E cada uma dessas linhas, segundo Ingold, “é simplesmente um fio em um tecido de trilhas que juntas compreendem a textura do mundo da vida.” (ibid, p. 155)

Há um capítulo no livro *Estar Vivo* no qual Ingold cria uma fábula, uma conversa entre uma formiga e uma aranha.³ A formiga se gaba: “Nós, formigas (...) não somos indivíduos isolados. Nossos cérebros podem não ser maiores do que cabeças de alfinete, no entanto podemos realizar grandes coisas. Nossos ninhos são montículos monumentais, e nossas estradas são autoestradas através da floresta, invadindo tudo pelo caminho. Podemos realizar esses feitos, porque nós colaboramos. Moramos juntas em colônias, muitos milhares de batalhadoras, partilhando a nossa comida e trabalho. Em uma palavra, somos os mais sociais dos insetos”. (ibid, p. 191) A aranha, espécie mais solitária, indaga à formiga o que seria, para ela, ser social, se isso incluiria os vermes que elas matam para se alimentar, os galhos e folhas que usam como materiais de construção, os pulgões cujo melado dos corpos elas lambem? A formiga responde que ambas as formigas e as coisas não-formigas estão vinculadas em uma rede, na qual qualquer indivíduo aparece como um nó particular, assim como as moscas emaranhadas na teia da aranha.

“Mas nisso você está certamente equivocada”, exclama a aranha. “As linhas da minha teia não são absolutamente como aquelas da sua rede. No seu mundo há apenas porções e pedaços de diversos tipos que são reunidos ou montados de modo a fazerem as coisas acontecerem. Cada ‘relação’ na rede, então, é uma conexão entre uma coisa e outra. Como tal, a relação não tem nenhuma presença material. Pois a materialidade

3 O referido capítulo se chama “Quando a formiga se encontra com a aranha: teoria social para artrópodes”, p. 191 à 209.

do mundo, na sua opinião, é totalmente compreendida nas coisas conectadas. As linhas da minha teia, ao contrário, são elas próprias fiadas a partir de materiais secretados do meu próprio corpo, e são deixadas enquanto me movimento. Você pode até mesmo dizer que elas sejam uma extensão do meu próprio ser enquanto trilha o meio ambiente – elas compreendem, se você quiser, a minha “amplitude”. Elas são as linhas ao longo das quais eu vivo e realizo a minha percepção e ação no mundo.

Por exemplo, sei quando uma mosca pousou na teia, porque posso sentir as vibrações nas linhas através das minhas pernas finas, e é ao longo destas mesmas linhas que eu corro para buscá-la. Mas as linhas da minha teia não me conectam com a mosca. Em vez disso, elas já estão tecidas antes de a mosca chegar, e estabelecem, através da sua presença material, as condições de aprisionamento sob as quais uma conexão pode ser potencialmente estabelecida.” (ibid, p. 195).

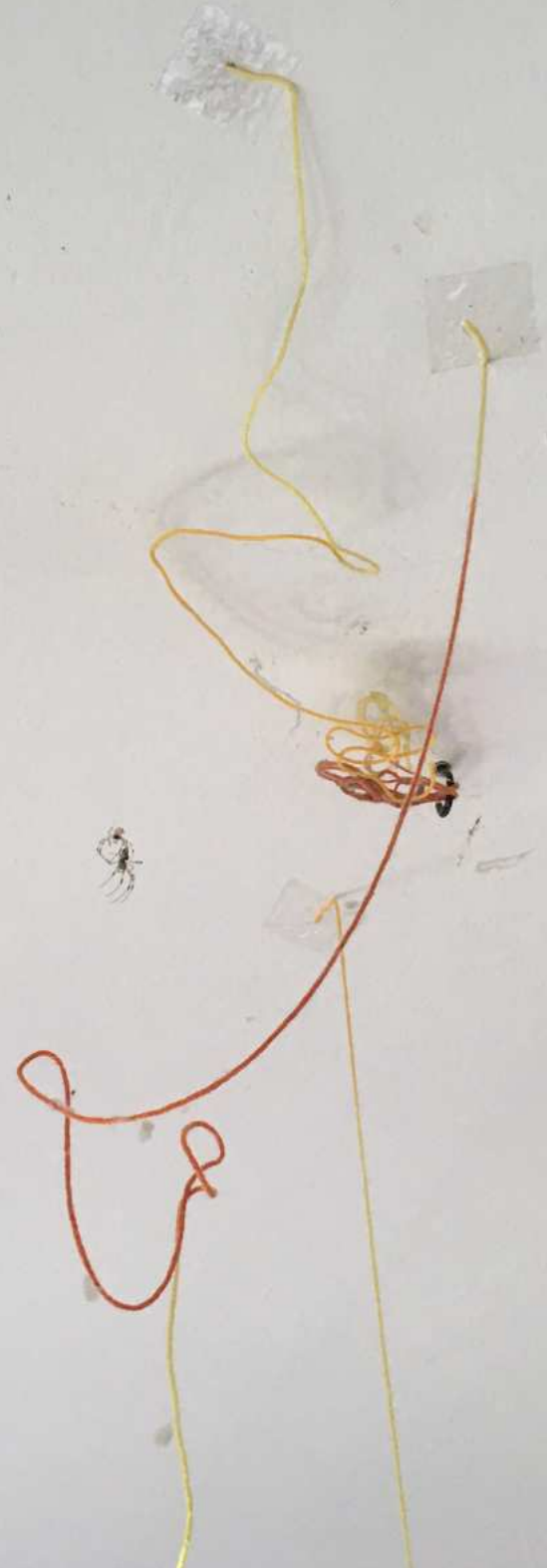
A aranha, cujo pensamento é próximo ao de Ingold, tece uma crítica à formiga, cujo pensamento se relaciona ao de Bruno Latour e sua teoria ator-rede, cuja sigla em inglês é ANT. A aranha crê que devemos partir da relação para pensar a tessitura do mundo. As coisas, segundo ela, não pré-existem a suas relações, enquanto que para a formiga a agência é distribuída, mas parte de coisas pré-definidas⁴.

4 A aranha faz também uma crítica indireta à Alfred Gell e sua teoria da agência quando afirma que para a formiga a agência é distribuída: se parte de uma coisa pré-definida para então formar um emaranhado. Para a aranha, assim como para Ingold, as coisas não pré-existem suas relações.

Para a formiga, cada coisa teria sua própria linha, que, ao encontrar-se com a linha de outra coisa, fazem juntas um nó, uma conexão.

A aranha une percepção à ação nas linhas que a constituem. A ação assim não é resultado de uma agência distribuída, mas “emerge da interação de forças que são conduzidas ao longo das linhas da malha”. São essas correntes do meio que propiciam a interação entre as coisas. A teia, portanto, não seria um agente, mas a condição da agência da aranha. A teia se move com o vento, mas não age, segundo ela. O que faz do movimento uma ação, diz a aranha, é o movimento atento. A essência da agência, portanto, não residiria na premeditação, ou na intenção, mas “no estreito acoplamento do movimento corporal e da percepção, da sintonização da percepção-ação” (ibid, p.201).





uma saudade velhíssima de navegar sem rumo sem meta sem nome

Nos anos 60, Fernand Deligny criou em Cévennes um espaço de acolhimento informal para crianças autistas com pedagogias experimentais. Conhecido como pedagogo, Deligny preferia ser chamado de poeta e etólogo. Rejeitando a ideia de ‘tratamento’ e partindo da proposta de experiência de vida em comum entre aqueles indivíduos, criou-se ali uma configuração que ele vai chamar de *rede*, uma forma de coabitação não hierárquica entre as crianças, “presenças próximas” (nome criado para os adultos responsáveis por elas), objetos e espaços. Três crianças viviam lá permanentemente, enquanto outras iam e vinham. Eles criaram ali um estilo de vida primitivista, onde faziam fogueiras, dormiam em barracas de acampamento, coletavam água, criavam ovelhas, faziam ferramentas, confeccionavam as próprias roupas, cozinhavam.

Deligny não criou ali uma instituição para as crianças autistas. Ele tornou possível que um grupo de adultos e crianças autistas pudessem viver juntos segundo seus próprios desejos. Ele agenciou uma economia coletiva de desejo articulando pessoas, gestos, circuitos econômicos e relacionais, etc. (GUATTARI, 1996, p.33)

Fazendo uma analogia da rede com a teia de aranha, Deligny chama de *aracniano* um modo de ser repleto de entrecruzamentos, um estado de deriva sem finalidade, aberto às circunstâncias e

ao acaso. “Nas paredes do aposento encontram-se rastros dos trajetos desta rede-aqui, pois uma rede tem trajetos. Também se poderia dizer que esses trajetos têm uma rede, constituem a rede, fazem-se em rede.” (DELIGNY, 2015, p. 23)

Ele reconhece, no entanto, que há um inconveniente em sua analogia: a aranha não é social, ela é solitária e realiza sua teia sozinha. A rede, por sua vez, é obra de alguns, “e uns mais uns são vários, sem que seja possível (...) identificar o mestre de obras que teria tido o projeto em gestação na sua cabeça, sua alma ou seu coração.” (ibid, p.24). Inclusive, ele afirma que nem sempre os entrelaçamentos são sequer sabidos ou percebidos: “Na realidade - e no melhor dos casos - os membros de uma rede não se conhecem - uns aos outros; e desse fato espantoso, a solidez da rede depende”. (ibid, p. 69)

A rede seria então um conjunto de linhas entrelaçadas de forma permanente ou acidental, mas ele sublinha, “que o traçado das linhas do aracniano da rede seja tão permanente quanto as linhas da mão, (...) exceto pelo fato de que a rede das linhas da mão se vê sem dificuldade, ao passo que o aracniano está - incessantemente - por descobrir.” (ibid, p. 68)



Deligny se debruçou na reflexão sobre intencionalidade nas crianças autistas, nas quais ele não reconhecia a existência de um “projeto pensado”. É nesse contexto que ele traça a distinção entre o *fazer* e o *agir*. O *fazer*, vinculado ao “projeto pensado”, implica o querer interpelado pela racionalidade, envolvendo um objetivo e sua realização. O *agir*, por sua vez, é intransitivo, não há finalidade. Ele é inato, instintivo, não diz respeito a uma intenção prévia. O *agir*, tal como o vagar são palavras que não requerem complemento. A rede, segundo ele, não é um *fazer*, ela é desprovida de projeto. Assim, o que ele chama de *aracniano* é algo que não diz respeito ao querer, e sim às coincidências, surgindo a partir dos desvios de um *agir*: “navegávamos (...) num costumeiro que cintilava com mil e uma coincidências; o agir advinha à maneira das gaivotas que subitamente mergulham”. (ibid, p. 57) Desvios, por sinal, são muito presentes na sua forma de escrita, como vemos pela repetição rítmica da frase “Mas não é disso que se trata” ao longo do texto.

O *aracniano*, anuncia ele, “não é feito, não dispõe, não nasce da linguagem, seja ela vernacular, seja ela materna. Que se trate do ato de falar, quer do baixo falar ou do falar baixo ou do calar-se, é sempre de linguagem que se trata, e até do silêncio que vem de não falar ainda é silêncio de linguagem”. (ibid, p. 98) Como a maior parte das crianças e adolescentes não eram estruturadas pela palavra, Deligny elaborava atividades educativas que valorizavam gestos, formas, movimentos e ações que ganhavam outros relevos

na ausência da fala. A crença de que a língua falada estabelece uma hierarquia e uma relação de poder levou Deligny a pesquisar outras formas de linguagem dentro daquele contexto. Ele vai dizer que a consciência e o mundo simbólico são categorias que limitam as múltiplas possibilidades de existência do ser humano. Para adentrar o inexplicável e o mistério de outras formas de existência, teríamos que nos conectar com o que há de inato no humano, questionando a soberania do “projeto pensado”. Ele propõe então na rede uma investigação de linguagens não verbais possíveis, sugerindo que essas ‘presenças próximas’ buscassem se reinventar no convívio com as crianças, em vez de tentar adaptar as crianças à elas. Deligny questiona: “Na nossa prática, qual é o objeto? Essa ou aquela criança, um sujeito psicótico? Certamente que não. O objeto que realmente deve se transformar somos nós”. (DELIGNY, 2007, p.24, tradução nossa)

Deligny se atentava à outras formas de linguagem que emergem entre as crianças autistas, que não são linguagens verbais nem pressupõem representações e signos, tal como o traçar. As crianças autistas traçam com muita frequência. Eles começam então a trabalhar com a ideia de cartografia: uma linguagem permeada por ações, movimentos, rastros e derivas, que se desdobra a partir das trajetórias das crianças pelo espaço.

O primeiro mapa surgiu em uma ocasião onde Jacques Lin, uma das presenças próximas, expressou para Deligny o medo que

sentia quando via alguma das crianças se mordendo ou batendo propositalmente com a cabeça em uma pedra. Deligny sugeriu então que Lin encontrasse uma maneira de transcrever a sua experiência no espaço, traçando os movimentos das crianças e adolescentes. Os mapas foram surgindo como forma de criar, a partir dos percursos das crianças, um vocabulário de linhas, percursos, desvios, anéis, etc., tendo o corpo e seus movimentos um papel central. Os traços eram de certa forma como rastros de gestos.

Deligny chamava de “linhas costumeiras” os trajetos cotidianos traçados pelas presenças próximas enquanto acompanhavam as crianças em tarefas diárias como pegar lenha, fazer pão, lavar a louça, etc., e chamava “linhas de errância” quando o traçar correspondia a um desvio no caminho, momentos em que as crianças, sem nenhum motivo aparente, vagam, batem palmas, se balançam, etc., momentos estes que ele irá designar como *gestos livres*. São estes gestos que não fazem signo que Deligny chama de *agir*, e opõe ao *fazer*.

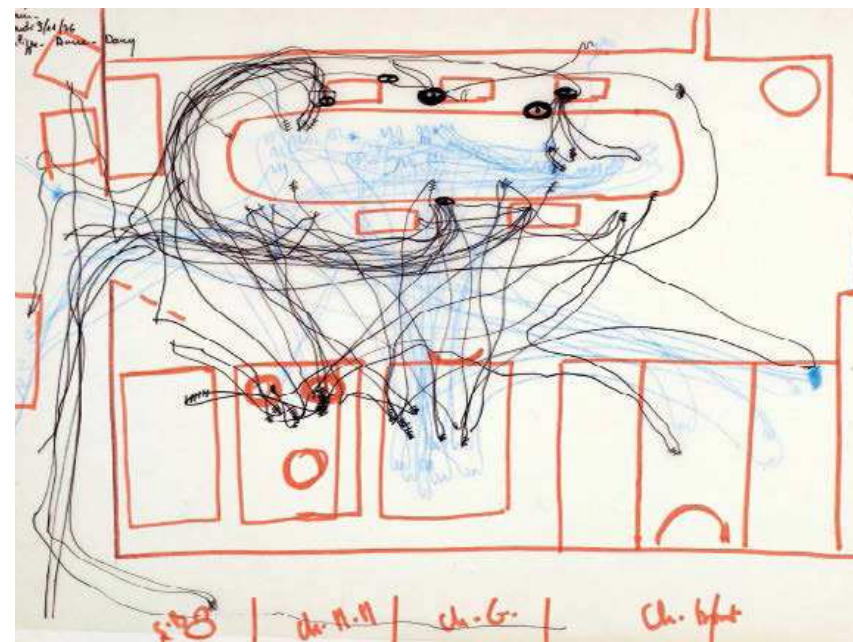
O *aracniano* aparece através das linhas de errância, desses rastros de trajetos nos quais o projeto, a finalidade, escapa. Os experimentos com mapas duraram dez anos. Eles às vezes eram traçados no local, no instante que as crianças se deslocavam, e outras vezes eram traçados posteriormente. A ideia era que eles revelassem informações que não poderiam ser vistas ao

vivo. Exceto pelos primeiros mapas, que tinham setas, não era possível identificar direções, onde os movimentos começavam ou terminavam.

Os mapas podiam ser traçados por diversas pessoas, e se desdobravam do encontro entre um adulto e uma criança. Como diz Tim Ingold, linhas que não se dão entre dois, mas ao longo das trilhas, ao longo da relação.

Pusemo-nos a transcrever, em folhas transparentes, os trajetos de umas e outras, linhas de errância, e, depois, essas linhas, esses traços, nós os guardamos, nós os fitamos e continuamos a fitá-los, por transparência; alguns datam dez anos, e outros, da semana passada. Quanto à maioria desses traços, faz tempo que esquecemos de quem são. Esse esquecimento nos permite ver “outra coisa”: o resto, refratário de toda compreensão. (DELIGNY, 2015, p.160)

Deligny encontra na feitura dos mapas uma maneira de questionar a relação de poder que se instaura através das palavras, numa busca por imbricar de modo horizontal as crianças e as presenças próximas. No entanto, seria difícil dizer que não há ali uma hierarquia, na medida que não são as crianças traçando seus próprios trajetos, e sim um olhar externo, dos adultos, sobre elas. Podemos pegar um gancho aqui, relacionando este apontamento com o nosso desejo de pensar junto com outras formas de vida. Inclusive, esse termo usado por Deligny, “presenças próximas”,



poderia ser tensionado sob a luz da intimidade entre estranhos, que trouxemos acima. O desafio da horizontalidade é desde sempre fadado ao fracasso, mas, a partir desta consciência, podemos e devemos arriscar abordagens com intuito de perturbar o antropocentrismo arraigado entre todos nós, encontrando novas lentes, formas de pensar o mundo como abertura, como estranhamento, como coexistência.

Eduardo Viveiros de Castro vai falar em *equivocação controlada*, conceito que nos acompanhará ao longo deste trabalho. Todo contato de seres de mundos diferentes, qualquer tentativa de diálogo, de tradução, segundo ele, já parte da equivocação. Possuindo essa consciência, no entanto, podemos manejar esse equívoco para chegar a uma aproximação.⁵ Por isso, é importante para nós que o desdobramento deste trabalho parta desta consciência de equivocação, se guiando pela idéia de criação de novas linguagens, da descoberta de novas maneiras de interação e de atenção, mas sem pretender atribuir explicações ou verdades sobre essas outras linguagens. De forma análoga, Deligny não busca progresso, diagnósticos ou uma saída para o autismo.

5 Podemos ler mais sobre a ideia de equivocação controlada de Eduardo Viveiros de Castro em seu artigo "A Antropologia perspectiva e o método da equivocação controlada", publicado na revista *Aceno*, volume 5, número 10, em 2019.



Deligny faz um paralelo entre duas palavras homofônicas na língua francesa, *Voix* (voz) e *Voie* (via). “A via é feita para o ir, enquanto a voz parece feita para falar.” (ibid p. 211) Se nos fiarmos apenas ao som da voz, diz ele, encontraremos a via. Os autistas possuem o órgão adequado para falar, e no entanto, a fala está ausente. Para Deligny, o agir autista aciona algo estrangeiro e desconhecido ao humano, estrangeiro em relação à linguagem predominante. A voz, segundo ele, é um dos instrumentos preferidos do querer, do projeto pensado, enquanto a via é *aracniana*, ela se dá no agir inato. A via, o traço, remete a ideia de esquiva, de liberdade. Aqui, neste trabalho, buscaremos observar como as vozes plurais de diferentes formas de vida podem ser pensadas como vias, linhas, caminhos que se interceptam.

As duas palavras homofônicas, *voix* e *voie*, nos remetem à uma terceira palavra também com sonoridade similar no francês: *voir* (ver).

A barata com a matéria branca me olhava. Não sei se ela me via, não sei o que uma barata vê. Mas ela e eu nos olhávamos, e também não sei o que uma mulher vê. Mas se seus olhos não me viam, a existência dela me existia - no mundo primário onde eu entrara, os seres existem os outros como modo de se verem. E nesse mundo que eu estava conhecendo, há vários modos que significam ver: um olhar o outro sem vê-lo, um possuir o outro, um comer o outro, um apenas estar num canto e o outro estar ali também: tudo isso também significa ver. A barata não me via diretamente, ela estava

comigo. A barata não me via com os olhos mas com o corpo. (LISPECTOR, 1964, p.51-52).

Entre G.H. e a barata a existência de uma é a existência da outra. As práticas de ver e ser estão mutuamente implicadas, “tudo vive o outro”. (ibid, p.66). Na ausência de uma voz comum, o gesto de ver traça uma linha ao longo da qual a relação de G.H. com a barata se dá, fazendo com que ambas se transformem mutuamente a partir deste encontro. A tradução como encontro de vivos. Ver com a boca ou com o corpo todo remete também à visão como um lugar de fisicalidade, evidenciando a corporeidade do mundo. A ausência da fala abre espaço para outras formas de conexão.

“É preciso abrir espaço, criar uma espécie de intervalo em que o tácito prevalece” (DELIGNY, 2015). O tácito, aquilo que ressoa do silêncio, que não pode ser dito em palavras, que está implícito sem a necessidade de dizê-lo, o segredo silencioso que emerge entre G.H. e a barata. “Quando se estabelece uma rede, os movimentos de aproximação e afastamento são tácitos” (POMBO, 2022, p.57) O cuidado de Deligny é em não subordinar o tácito à interpretação coercitiva da linguagem verbal, propondo, no lugar disso, uma escuta direcionada ao silêncio, ao não saber e às indeterminações. Nesse sentido, ele busca tecer uma relação sensorial, procurando usar formas, cores, cheiros e ritmos para inventar novas linguagens possíveis com as crianças autistas, abrindo caminho para outras histórias.

a casa dos golfinhos

Nos anos 60, houve um experimento bastante controverso que ficou conhecido como *The Dolphin House*, tendo a sua frente o cientista John Lilly, que buscava uma forma de comunicação com os golfinhos. Lilly percebeu que os golfinhos imitavam os sons que ele produzia ao falar, identificando neste gesto uma tentativa de comunicação com os humanos. Sua pesquisa avançou com apoio financeiro da NASA, que naquele momento estava em plena corrida espacial, lançando satélites e foguetes para a lua e outros planetas. Os astrônomos se interessaram pela pesquisa, pois queriam entender melhor quais seriam os desafios que encontrariam para se comunicar caso encontrassem formas de vida inteligente extraterrestres. O cientista construiu um laboratório idílico em Saint Thomas, no Caribe, uma casa construída sobre uma piscina externa conectada ao mar, na qual os golfinhos viveriam. Os golfinhos haviam vindo do Marine Studios, em Miami, onde foram usados na filmagem do filme *Flipper*. Ali, Lilly se dedicaria a provar que os golfinhos eram capazes de aprender a linguagem humana. Uma figura essencial na história foi Margaret Howe, uma mulher de 22 anos que havia largado a faculdade e estava viajando em busca de aventura. Ao passar por Saint Thomas, Margaret ouviu falar na estranha casa onde pessoas trabalham com golfinhos e foi lá conhecer, se apresentando e se colocando à disposição para ajudar com qualquer coisa que precisassem. Margaret começou a trabalhar com os golfinhos e criou uma relação especial com um



deles, Peter. Ela tentava encorajá-lo a copiar os sons do discurso humano. Em 1965, Margaret estava imersa na pesquisa e sentiu que o experimento deveria tomar outro formato mais radical: ela se oferece então a passar 24 horas por dia, sete dias por semana com Peter, propondo inundar a casa com água, de forma que pudesse viver lá dentro junto com Peter.

Havia água nos quartos, terraço, banheiro, em uma altura pouco acima do joelho, de forma que ambos pudessem viver juntos. Todos os móveis eram altos ou impermeáveis, as fiações elétricas desciam do alto, tudo fora estruturado para aquele inundamento. As condições de vida para Peter naquele espaço fechado eram, claro, péssimas, mas o documentário sobre tal acontecimento, *The girl who talked to Dolphin* (2014), se volta para a forma com que a relação entre os dois foi se estreitando naquele momento. Margaret começa a ter relações sexuais com Peter. Ela dizia que era uma forma de aliviar o golfinho de suas necessidades e fazer com que este se concentrasse na pesquisa. “Don’t even think on your language”, dizia Margaret, como se diz a alguém que aprende uma nova língua. Margaret pintava seu rosto de branco e sua boca de preto, de forma que Peter conseguisse fazer uma leitura labial e se inspirasse em reproduzir os mesmos movimentos.

A pesquisa degradingou. Primeiro porquê Lilly começou a se interessar por uma nova substância, o LSD, e usá-la para pesquisas, inclusive chegando ao ponto de injetá-la nos golfinhos.

Depois, Lilly perdeu todos os fundos devido a demora em apresentar resultados, e assim ele levou o golfinho para viver em um espaço mínimo dentro de um laboratório, além de separá-lo de Margaret. Pouco tempo depois, Peter se suicidou. O documentário sugere que o suicídio estaria relacionado à separação de Peter e Margaret, insinuando que o golfinho estava apaixonado. A nosso ver, não faria sentido especular sobre isso, já que Peter estaria em péssimas condições de vida e não nos cabe afirmar o que ele estaria sentindo. Margaret acredita que se pudessem ter estado por mais tempo juntos, Peter teria aprendido a se comunicar, e não apenas a imitá-la, apontando que Lilly e os patrocinadores foram afobados em relação aos resultados.

A nosso ver, o experimento derrapa em tantos sentidos, é triste e trágico. Mas vamos nos deter na questão da comunicação. O primeiro equívoco parece ser a tentativa de ensinar inglês aos golfinhos, impondo a linguagem humana em vez de descobrir uma outra linguagem juntos. O golfinho anatomicamente nem tem a capacidade de pronunciar certas letras, como o M, por exemplo, de Margaret. Os cientistas envolvidos na pesquisa percebem, posteriormente, que teria sido mais promissora a observação da própria linguagem dos golfinhos. Essa observação posterior demonstra uma abertura, em contraste com a imposição da língua humana.

Aqui, nesta pesquisa, como já dissemos, não é nossa intenção

desvendar as línguas dos golfinhos ou de outras formas de vida. Nos interessa a linguagem como continuidade entre os seres; as repetições, movimentos e formas que surgem do encontro com outra forma de vida. Nesse sentido, mesmo que Margaret e Peter não tenham se comunicado em inglês, alguma coisa aconteceu ali, nas trocas entre eles. “Um quiasma de dois destinos” nas palavras de Valéry. Uma relação não horizontal, claro, pois há uma grande diferença de poder na situação, começando por Peter não ter escolhido estar ali ou ser parte disto. Mas, do instante que ele está lá, cria-se uma relação, ambos se afetam e são afetados. A linguagem, cremos, não está no que um diz para o outro, mas, justamente, no cruzamento de trajetórias e na forma que um influencia o outro, gerando transformações mútuas a partir do encontro, com suas fricções e contradições.

No livro *Escute as Feras*, a antropóloga Nastassja Martin, que trabalha com o povo Even nas florestas siberianas, narra um incidente no qual ela é mordida por um urso, que come um pedaço de sua cabeça. Esse acontecimento conduz a trama do livro, uma autoficção. Assim como um pedaço dela fica com o Urso, um pedaço dele também fica com ela, uma diluição de contornos que abre espaço para reflexões sobre identidade, fronteira, temporalidade, natureza e cultura. Esse encontro mulher-urso desconstrói o imaginário dos encontros como pacíficos, em que os seres se ajudam e crescem juntos, que a teoria da simbiogênese da Lynn Margulis poderia, em alguma instância, nos levar a crer.

Há também violência no encontro, algo de dilacerante, sangrento. O risco da perda dos limites. Há no idioma *Even* a palavra *miédka*, que designa aqueles que viveram um encontro com o urso, se tornando, daquele momento em diante, tão urso quanto pessoa.

Se não tivesse acontecido seu olhar amarelo no meu olhar azul, talvez eu pudesse me satisfazer com essas correspondências. Ainda que preferisse o termo ressonância. Mas aconteceu 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. Fico revirando essas perguntas na minha cabeça. Por que nós escolhemos? O que realmente tenho em comum com a fera e desde quando? (MARTIN, 2021, p. 59)

A mordida cria uma tradução sangrenta entre esses dois mundos, assim como a convivência e as trocas entre Margaret e Peter. Intimidade entre estranhos.



O líquen que se gruda no tronco, como uma mordida, escreve na árvore um mapa de seus caminhos cruzados. Suas histórias se tornam indissociáveis.

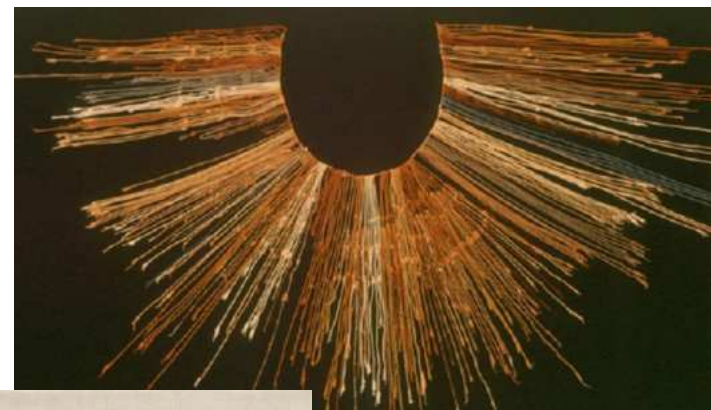
a luz vem no nome da voz

Os Incas possuíam um sistema de escrita denominado quipu. São conjuntos de cordas e fibras coloridas com diversos nós, que eram usados para registrar informações burocráticas mas também, ao que tudo indica, narrativas.

O uso burocrático tinha a ver com os censos, inventários e contabilidade de tributos. Nesta sociedade com 10 milhões de habitantes, havia os *kipumayuq*, os guardiões dos quipus, que sabiam atar e ler as cordas e os nós. O antropólogo Leland Locke nos anos 1920 identificou que a altura e o tipo de nó nos quipus indicavam uma unidade, dezena ou centena. Também as cores possuem significados, e possivelmente outros parâmetros que não sabemos identificar. Não há evidências de espanhóis que aprenderam a ler ou fazer quipus. Nos quipus, guardam-se registros e histórias dessa sociedade pela voz dos próprios Incas, e não as versões dos colonizadores que os dizimaram. No entanto, até hoje elas permanecem sendo um mistério para nós.

Quipu, do quechua *kipu*, significa nó. Composto por uma corda horizontal e cordéis menos grossos pendurados verticalmente nessa corda principal, nos quais podiam-se pendurar também outros cordéis, os quipus eram compostos na maioria das vezes por algodão e fibra de camelídeos (como os alpacas), mas podiam ser feitos também por outras fibras vegetais e até cabelo humano.

Os nós podiam ser simples ou compostos, e se eram feitos da esquerda para a direita, ou da direita para a esquerda, diziam coisas diferentes. As informações nele podiam ser alteradas e reescritas, bastava desfazer os nós e fazê-los outra vez. Esse sistema de linguagem tridimensional, que pode ser visto mas também tocado e manipulado com as mãos, vai além da linguagem falada ou escrita e evidencia uma visão de mundo muito diferente da nossa.



O conceito Inca de *huaca* revela uma outra questão de tradução. Esse termo, na língua quéchua, significa sagrado, e pode ser usado para se referir às divindades mas também aos locais onde estas eram cultuadas. Eram entidades que possuíam consciência e subjetividade, e podiam ter a forma de objetos, minerais, paisagens. Quando os colonizadores tentaram banir todos os huacas, assim como fizeram com o quipu, foram elaborar uma lista de perseguição para destruí-los, mas não davam conta de uma definição precisa e definitiva que os guiasse para identificá-los.

No ensaio *Variações sobre o direito de se manter em silêncio* (2016)⁶, Anne Carson menciona que há certas palavras e frases que não são traduzíveis. Ao tentar traduzí-las, caem no silêncio, há uma espécie de interrupção. Há palavras, diz ela, que não pretendem ser traduzidas. Carson traz a história de Joana D'arc como exemplo, ou, mais especificamente, de seu julgamento. Antes que fosse condenada à fogueira em 1431 D'Arc foi coagida por diversas interrogações e inquéritos. Nestes, os juízes questionavam Joana D'Arc sobre a natureza das vozes que ela dizia ouvir. Essas vozes, segundo ela, eram guias que ela escutava desde seus doze anos, que a conduziam por suas vitórias militares, políticas revolucionárias e seu comportamento de uma maneira geral. Os juízes questionavam repetidamente a história das vozes, queriam saber seu nome, como ela aparecia, se tinha corpo, queriam que a descrevesse de um jeito que eles pudessem

6 Originalmente publicado em *A Public Space*, no. 7, 2008.

entender. Um dia questionaram se as vozes eram singular ou plural, ao que ela respondeu “a luz vem no nome da voz”. Essa frase, diz Carson, se interrompe. Seus componentes são compreensíveis, mas ela não pode ser traduzida. Ela parece vir de outro lugar, diz a autora, há um quê de imortalidade dentro dela.

E quando se trata da tradução de linguagens e visões de mundo não humanas, quais atravessamentos e questões podem emergir? No conto *The Author of the Acacia Seeds and Other Extracts*⁷ a autora Ursula K. Le Guin, faz uma alusão às linguagens não humanas e suas possibilidades de tradução. O texto se desdobra no formato de uma publicação acadêmica fictícia dentro da “Revista de Therolinguística”, ciência inventada por Le Guin dedicada às linguagens dos animais. Na publicação, um(a) pesquisador(a) busca decifrar a mensagem deixada por uma formiga através de sementes de acácia cuidadosamente ordenadas que foram encontradas em um formigueiro. A tradução das sementes gera inúmeras controvérsias, pois nenhum idioma formiga emprega a primeira ou a segunda pessoa na formulação dos verbos. Sendo assim, o texto escrito nas sementes poderia, segundo a publicação, tratar de uma autobiografia mas também de um manifesto. Por exemplo, ao ler nas sementes 30-31 “eat the eggs!”, não sabemos com exatidão, trata-se de uma ordem? Ou quem comeria os ovos seria a própria formiga autora do recado (havendo neste caso um ‘I’ implícito no

7 O conto de Le Guin, “The Author of Acacia Seeds and Other Stories”, foi publicado inicialmente no livro *The compass rose*, em 1982, junto com outros contos.

início da frase). Em seguida está escrito nas sementes “Up with the queen!”, levando a uma confusão acerca da palavra “up”. Culturalmente, nós consideramos para cima como sendo uma direção positiva, mas e para as formigas? Ao tentar observar o mundo com os olhos destes seres subterrâneos, o alto é de onde vem a comida, mas é também de onde vêm os perigos, onde se está exposto, já que não há abrigo e segurança, tal como abaixo. A publicação questiona então se a intenção da formiga autora da mensagem poderia ser uma blasfêmia contra a rainha, onde “up with the queen” (para o alto com a rainha) estaria de fato dizendo “abaixo a rainha!”.

A mensagem nas sementes de acácia, mesmo por um estudioso do dialeto Formiga, apenas pode ser lida sob o contexto do atravessamento humano-formiga.

Enquanto Carson se aprofunda no silêncio de palavras e frases que não podem ser traduzidos, Le Guin inventa uma ciência fictícia que busca possibilidades tradutórias para línguas animais desconhecidas. No entanto, mesmo para aquele que conhece o dialeto Formiga, há situações que este(a) se depara com interrupções, como vimos nas contradições acima.

Le Guin aponta que enquanto “a ciência descreve com precisão a partir de fora, a poesia descreve com precisão a partir de dentro. A ciência explica, a poesia implica. Ambas celebram aquilo que descrevem” (LE GUIN, 201, p.75), nos levando novamente à

Walter Benjamin quando diz que aquilo que se traduz não é o comunicável, mas a poesia. Carson, neste mesmo ensaio, diz que Francis Bacon em suas pinturas busca representar as coisas não como uma cópia ou uma fotografia, mas na criação de uma forma sensível que traduziria diretamente para o nosso sistema nervoso a sensação do sujeito pintado. Ele deseja pintar, nas palavras de Carson, a sensação de um jato de água, aquele mesmo estremecimento de nervos, nos fazendo ver algo que não temos olhos para enxergar.

A autora belga Vinciane Despret escreveu o livro *Autobiografia de um polvo* (2022), no qual tece fabulações especulativas inspiradas pela ciência fictícia da “therolinguística” de Ursula K. Le Guin. Despret desenvolve no livro discussões sobre a linguagem de três animais, as aranhas, os vombates e os polvos. Em um glossário no início do livro, ela explica que a geolinguística “emergiu no momento em que os linguistas perceberam que os humanos não eram os únicos a terem criado línguas dotadas de estruturas originais, que evoluem ao longo do tempo e que permitem a comunicação entre falantes de reinos diversos.” A therolinguística, segue ela, deriva da geolinguística e designa “o ramo da linguística voltado ao estudo e tradução das produções escritas por animais (e posteriormente pelas plantas), seja sob a forma literária do romance, da poesia, da epopéia, do panfleto, ou ainda dos arquivos.” (DESPRET, 2022, p.10)

No capítulo sobre as aranhas, Despret parte de um sintoma

que acomete os aracnólogos desde o século XIX: um zumbido no ouvido. Misturando referências reais e fictícias, o conto se desenvolve através de um mergulho nos arquivos de duas associações de therolinguistas. Nos deparamos com cartas de estudiosos de aranhas de diferentes épocas além de uma troca de cartas entre a esposa de um dos aracnólogos, preocupada com seu comportamento, e um médico da Harvard. Através destes arquivos acompanhamos as tentativas dos aracnólogos de se comunicar com as aranhas e ficamos sabendo deste estranho zumbido que acomete muitos deles. O zumbido no ouvido aparece no texto como um marco crucial nesse campo científico, um momento de corte na comunidade therolinguística, pois uma parte dos estudiosos acha que os zumbidos são do próprio aparelho auditivo e outra parte acha que poderiam ser mensagens das aranhas. Essa cisão acaba por levá-los a questionar a metodologia de pesquisa da linguagem das aranhas.

Em relação ao formato do texto, ao brincar com a simulação de publicações científicas, Despret cria uma torção no aparato científico em que ela mesma se insere como pesquisadora, tecendo uma crítica à calcificação da ciência em sua abordagem do conhecimento. A pesquisadora Zoy Anastassakis afirma que, para falar de uma perspectiva neutra, universal, a ciência nega as abordagens afetuosas, do dito senso comum, buscando colocar-se de modo diferente do conhecimento produzido em sociedade⁸.

8 Zoy Anastassakis traz essa colocação em seu ciclo de leituras Tecendo Mundo com(o) as Aranhas, parte do grupo de estudos Humusidades.

Ao tentar produzir um conhecimento reconhecível como científico, validável, a ciência vai atrás de definições e formas de ter controle sobre certas coisas que são incontroláveis, ao passo que tenta invisibilizar todos os outros modos de conhecimento que existem. Segundo Bruno Latour, Despret conforma um novo gênero de escrita acadêmica, que ele vai denominar fábulas científicas, um domínio que está interessado em ouvir o que os animais têm a dizer, mas levando em consideração desde o início o limite existente nesta situação⁹. Uma equivocação controlada.

Enquanto aborda de forma humorada o formato acadêmico, Despret se aprofunda em questões interessantes sobre as aranhas e o que envolveria uma suposta área de pesquisa dessa língua. O presidente da *Associação Ciências Cosmofônicas e Paralinguísticas*, por exemplo, problematiza a questão acerca da limitação na forma de pesquisa da língua aranha, dizendo que esta sempre privilegia o cinético e a expressão em movimento, que segundo ele seria o privilégio do visível. “De fato, o desafio desse privilégio remete à existência de rastros e da possibilidade de sua conservação (particularmente por meio da fotografia e do vídeo), mas levou os geolinguistas a negligenciar uma parte inestimável do universo comunicacional dos animais (sem contar o das plantas: tentem só, por esse método, captar “os cantos delicados e transitórios dos Líquens”). (...) É preciso agora ampliar nossa área de investigação e buscar identificar obras não visíveis.”

9 A fala de Bruno Latour está no prefácio escrito por ele do livro *Que diriam os animais?*, de Despret.

(ibid, p. 18) A busca por marcas não visíveis e não audíveis nos leva à questão do nosso aparato sensorial, como falamos há pouco, que frequentemente não nos possibilita perceber essas marcas. O zumbido no ouvido, embora isso não apareça de forma conclusiva, parece um sintoma do corpo criando formas de comunicação que não são compreensíveis, que não podem ser definidas pela ciência ou pela razão. O zumbido poderia ser uma comunicação através de frequências, como a vibração, que é a forma das aranhas perceberem e expressarem o mundo.

As aranhas escolheram sabiamente ocupar os interstícios entre a visão e a audição, povoando com as próprias histórias um mundo onde falar leva a vibrar e onde vibrar leva a responder – cantoras silenciosas de um canto carregado por muitos substratos. Cantoras silenciosas, sua poesia insonora se escreve sobre a vibração ínfima das teias, das folhas, dos caules; elas fazem coro com os grãos de poeira que dançam, com o vento, com as vibrações terrestres, com as ondas telúricas e os eventos cósmicos. Desde os tempos imemoriais, tudo com elas falava e com elas escrevia – e então nós chegamos. Mas imaginem, só o que elas devem pensar de nós! Uns tagarelas incoerentes! Pior! Bárbaros, analfabetos, iletrados! (ibid, p. 34).

Onilda morreu ao longo de vários dias. Começou com uma queda da teia, aterrissando em nossa cama, coisa que nunca havia ocorrido. Preocupadas e sem certezas do que fazer, colocamos ela de volta em seu lugar de sempre. Querendo acolhê-la e fazer com que ela sentisse que era amada, decidimos cantar para ela

ao longo desses dias. Afastamos a cama, colocamos em seu lugar uma escada. Ali, a alguns centímetros dela, cantamos baixinho com nossa voz desafinada, desejando que aquelas ondas sonoras chegassem amorosamente na forma de vibrações. A última música que lembramos de ter cantado foi *I'll be your mirror*, do Velvet Underground.

I'll be your mirror
Reflect what you are, in case you don't know
I'll be the wind, the rain and the sunset
The light on your door to show that you're home

Foi uma escolha intuitiva, mas pensando agora, a letra dessa música é tão bonita, nos fala de ver o mundo pelos olhos do outro, ou, no nosso caso, por vibrações e frequências. O reflexo do espelho como um convite a nos reinventar e descobrir aquilo que existe do outro em nós mas também nos fazendo olhar para as diferenças. No conto de Despret, o reflexo se dá pelos tímpanos, que conecta os aracnólogos a outras formas de percepção e linguagem.

Aprenderemos, com elas, a cultivar o tinnitus, a acolhê-los e honrá-los – graças às aranhas, estaremos conectadas(os) à terra pelos nossos tímpanos. E poderemos então sentir os cantos do planeta e do cosmos, dos caules e das plantas que respondem às vibrações das cigarras mudas; o ar será nosso palco, e o vento, nosso regente. Escreveremos finalmente a poesia de um silêncio trêmulo e quase sussurrado.” (DESPRET, 2022, p. 35)

queda livre

Joãozinho chegou com menos de uma semana de vida, sem saber voar, menor que um dedo mindinho. O pequeno beija flor estava no meio de uma rua movimentada, perdido da mãe. Trouxemos para casa com o intuito de encaminhá-lo para algum instituto de reabilitação de animais silvestres, mas nenhum aceitou ficar com ele. Foram dois meses alimentando-o com um pincel de 8 em 8 minutos, do amanhecer ao anoitecer, sob instruções recebidas de uma ornitóloga por telefone. Estendemos fios azuis que ligavam o gancho da rede à arara de roupas, um prego perdido na parede à estante de livros, a trava da janela à uma planta que pendia do teto. Logo a casa estava tomada por um grande entrecruzamento de fios que viraram suporte para os primeiros vôos de Joãozinho. Colocamos o bebedouro de Joãozinho na frente da janela e um outro bebedouro idêntico do lado de fora da janela, um de frente pro outro, espelhados, para que Joãozinho visse outros beija flores bebendo e aprendesse com eles a se alimentar voando sem sair do lugar. Logo uma profusão de pássaros começaram a frequentar o bebedouro de fora e olhavam incrédulos para aquele pequeno pássaro do lado de dentro da janela comendo no pincelzinho. Os beija-flores são pássaros territoriais, e em poucos dias um frequentador se autodenominou o dono do bebedouro. Ele era muito colorido e ficava na árvore em frente à espreita, pronto para atacar qualquer pássaro que viesse lanchar. Quando finalmente abrimos a janela para que Joãozinho

pudesse voar para o mundo, o pequeno territorialista entrou no quarto e enxotou Joãozinho para fora com bicadas. Ficamos algumas semanas desamparadas sem saber se ele havia sobrevivido. Fazíamos vigília no telhado de casa e percorríamos as ruas da vizinhança com um binóculos procurando por algum sinal dele, que só deu as caras novamente meses depois. Nesse meio tempo, Joãozinho aparecia com frequência em nossos sonhos. Em um sonho que se repetia, fazíamos um movimento de queda livre em direção dele. Pesquisando sobre a vida dos beija-flores, descobrimos que o movimento de conquista dos machos se dá desta maneira: eles voam bem alto e então, lá de cima, como se estivessem caindo, fazem um vôo veloz na direção da fêmea. A um triz da colisão, eles desviam, provocando com esse gesto grande admiração.

No texto de Hito Steyerl *In a Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective*, a autora diz que cair é relacional, que se não há um chão, ou algo para cair sobre, você provavelmente nem perceberia que está caindo. Durante a queda, o senso de orientação fica deslocado. O horizonte, segundo ela, se torna um labirinto de linhas colapsando, e nós perdemos a noção daquilo que está acima ou abaixo, antes e depois, dos limites do nosso corpo. Os pilotos dizem que em uma queda livre, podemos confundir o que somos nós e o que seria a aeronave, uma disrupção nos modos de ver e sentir.

No poema *Transcendental Etudes*¹⁰, de Adrienne Rich, há um trecho que fala sobre a queda livre e esse tremor nos modos de ver e sentir, como algo que se faz necessário no ato de inventar novas linguagens.

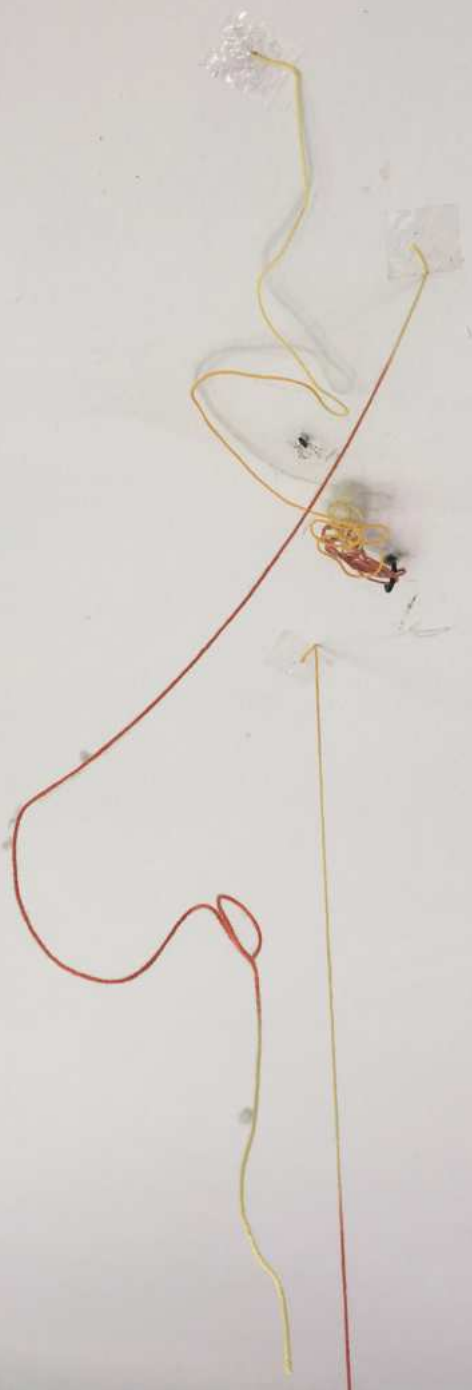
But there comes times - perhaps this is one of them
When we have to take ourselves more seriously or die;
we when have to pull back from the incantations,
rhythms we've moved to thoughtlessly
and disentrall ourselves, bestow
ourselves to silence, or a severer listening, cleansed
of oratory, formulas, choruses, laments, static
crowding the wires. We cut the wires,
find ourselves in free-fall, as if
our true home were the undimensional
solitudes, the rift
in the Great Nebula.
No one who survives to speak
new language, has avoided this:
the cutting-away of an old force that held her
rooted to an old ground

Inventar novas linguagens, diz Rich, é um ato que faz necessária uma escuta acentuada, se desprendendo de fórmulas e formas às quais já estamos habituados, para mergulhar em um território de forças muitas vezes imperceptíveis para nós. Em queda livre, a linha do horizonte se estilhaça, se curva, se sobrepõe a si mesma.

10 O poema está no livro de Adrienne Rich *The Dream of a Common Language: Poems, 1974-1977*, publicado pela primeira vez em 1978.

Para pensar o encontro de vivos e suas linguagens, precisamos, como diz Rich, nos lançar em queda livre. Partimos da desierarquização: das reflexões que buscam embricar de modo horizontal humanos e não humanos, ser e coisa, tempo e poesia, lugares, línguas e linhas. Buscamos então o estilhaçamento da linha do horizonte, esse estado de queda no qual esses pedaços e fragmentos se misturam e juntos criam novas formas de partição.

Tal qual o primeiro fio de seda que a aranha solta ao vento, que o acaso leva a se apoiar em algum lugar, para então a aranha começar a tecer sua teia, lançar-se em queda livre é abraçar a contingência. A intimidade entre estranhos como gesto de des-familiarização, exercício de perda de chão, de lançar-se ao desconhecido. Aqui, diferente dos sonhos com Joãozin, não há um desvio. A criação de linguagem é colisão. Perdem-se os contornos e nada, nem ninguém, sai ileso.



fios elétricos

Estamos em qualquer esquina da cidade. Olhamos para o alto e lá estão eles. Atravessando a rua, cortando o céu, traçando caminhos entre casas, prédios, postes, luzes. Quase sempre em companhia de outros cabos, que carregam informações e sinais elétricos; mas também de pombos, que se balançam sobre eles; das árvores, que vão trepando e fazendo-os de suporte; dos micos, que utilizam os fios elétricos como vias a fim de cruzar a cidade pelo alto.

No corpo humano também há uma rede de transmissão de sinais elétricos. Cerca de oitenta e seis bilhões de células no cérebro enviam impulsos elétricos formando trilhões de conexões. São essas conexões que guardam nossos sonhos, nossas lembranças, nossas sensações. Ao emitir impulsos elétricos, um neurônio libera substâncias químicas que serão captadas pelo próximo neurônio. É através dessa conectividade que as células traduzem ações e reações do organismo, como dor, calor, ansiedade, alegria, etc. Esses circuitos de eletricidade estão sendo reescritos ininterruptamente, fazendo com que estejamos sempre nos transformando a partir das nossas experiências, daquilo que sentimos, vimos, lemos, do que nos lembramos e também daquilo que esquecemos.¹¹

11 Essa frase sobre os circuitos elétricos sendo reescritos ininterruptamente tem inspiração em uma cena da peça de teatro Cérebro Coração, com texto de Mariana Lima, que foi publicado pela Editora Cobogó.

No caso dos fios elétricos, não enxergamos a eletricidade, mas vemos os cabos e seus percursos pela cidade. No corpo humano, não podemos ver essa transmissão, apenas senti-la. Há milhares de outras malhas intrincadas que não são perceptíveis para nós. O cheiro, por exemplo. O antropólogo Chris Low conta que para os Khoisan do sul da África “o vento conecta o caçador com a presa como um fio que leva um corpo ao outro” através do cheiro. (LOW, 2008, p. 68) Cada animal tem seu cheiro característico e todo o ambiente estaria, portanto, repleto de fios de cheiro. Segundo o autor, as pessoas dizem que os fios vibram dentro delas, emitindo um som ressonante.

Seria possível nos sintonizar com essas tramas invisíveis, encontrar formas de torná-las sensíveis? Acreditamos que nós, humanos, já sentimos muitos desses cruzamentos como sintomas corporais que não compreendemos, assim como intuições, sensações, um arrepio súbito, percepções que somos treinados a não dar importância por desviarem daquilo que entendemos como racional. Stefan Helmreich diz que sons como infrassons e ultrassons, cujas ondas sonoras encontram-se abaixo e acima do espectro audível respectivamente, ainda que não sejam audíveis, produzem efeitos neurológicos.¹²

12 Esta afirmação de Stefan Helmreich está na revista Palais 28, dedicada à exposição “ON AIR” de Tomás Saraceno no Palais de Tokyo em 2018.

Nossa avó, em seus últimos anos de vida, já com o Alzheimer avançado, ganhou uma nova sabedoria de frases oníricas e desconexas, que a princípio não faziam sentido para os outros, mas para nós, soavam como oráculos. Uma vez ela nos chamou pertinho e disse que inha um conselho: “muda o bicho de lugar, com toda liberdade, e essa liberdade, ela pode ficar bem louca”. Essa ideia segue ressoando e ganhando novos sentidos desde então. Não vemos essa frase como um enigma ou uma resposta a desvendar, mas como algo que têm muitos significados possíveis, e que estes se transformam com o tempo. Acreditamos que nossa pesquisa busca esse deslocamento. Nós, bichos, procurando outras possibilidades de percepção e criação, com ênfase na liberdade, aventura, experimentações, risco.



PARTITURA TEIA

Fizemos um mapa/partitura a partir de alguns desenhos de Onilda, que pode ser lido e traduzido de inúmeras maneiras. Um convite a fazeres disparados por outros fazeres, a experimentações de linguagens e ações a partir desses rastros, trajetos e linhas.



Experimento tradução da partitura teia: gestos seguem as linhas da partitura ao soltar pipa, determinando assim, junto com o vento e outros fatores climáticos, o percurso da pipa no ar.

"se observarmos a aranha agir, o que ela eventualmente trama primeiro – bastando para isso que o suporte necessário esteja um pouco fora de seu alcance – não é a teia; ela tece uma pequena vela, um pequeno paraquedas ao qual confiará a extremidade livre do fio mais fino que puder sair de suas fiandeiras, o mais leve – embora ele termine numa pérola de visgo, ela também proveniente da usina em seu corpo incorporada; o vento leva o paraquedas para longe da vertical, e o que eventualmente ocorre é que a pérola de visgo suspensa na ponta do fio levado pelo paraquedas encontra um galho, o que permitirá que esse primeiro fio estendido transversalmente constitua aquilo a partir do quê se esboçará o alinhavo indispensável à tecelagem." (DELIGNY, 2015, p. 29-30)



vídeo: <https://youtu.be/vj8pP1uNe70>

Soltar pipa é uma ação em que as trajetórias de movimento da pipa e de quem a solta respondem uma à outra em contraponto, como duas melodias que, junto com as correntes de ar e outras forças, criam um ritmo.¹³

A pipa remete ao primeiro fio de seda que a aranha lança ao vento, dando início a teia. A proposta de esboçar os desenhos de Onilda como uma partitura toma estas linhas como uma cartografia contingente que se abre a infinitas possibilidades no campo da tradução e do ritmo, convidando a experimentar esse atravessamento com os caminhos de Onilda através da criação de novos gestos. A partitura, cremos, é um modo de tatear movimentos que se dão ao longo de linhas, criando novas linguagens e espacialidades em relação àqueles desenhos, que já eram antes de tudo uma experiência de encontro de linguagens.

Nos interessa nessa proposta a criação de articulações inesperadas. A relação com outras formas de vida se dá, a nosso ver, a partir da experimentação e da criação. Não queremos decifrar nada, e sim ampliar nossas formas de atenção e ação, de multiplicar possíveis. O gesto de tradução da partitura nos parece gerar outras linhas e engajamentos possíveis.

13 No livro *Estar Vivo* (2015), há um trecho interessante que Tim Ingold fala sobre a materialidade da pipa (p.417-420), refletindo sobre a ideia de agência entre a pipa e o(a) soltador(a) de pipa.

É tal a distração que a aparente dominância da língua provoca em nós que, na maior parte das vezes, não chegamos a tomar consciência de que o nosso estar-no-mundo, como indivíduos sociais que somos, é mediado por uma rede intrincada e plural de linguagem, isto é, que nos comunicamos também através da leitura e/ou produção de formas, volumes, massas, interações de forças, movimentos; que somos também leitores e/ou produtores de dimensões e direções de linhas, traços, cores... Enfim, também nos comunicamos e nos orientamos através de imagens, gráficos, sinais, setas, números, luzes...Através de objetos, sons musicais, gestos, expressões, cheiro e tato, através do olhar, do sentir e do apalpar.¹⁴

A teórica e psicanalista Suely Rolnik especifica que, diferentemente dos mapas, que são representações estáticas, a cartografia é um “desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos – sua perda de sentido – e a formação de outros: mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos” (ROLNIK, 2011). Assim como Deligny, Rolnik traça o conceito de cartografia para além dos estepes da geografia, expandindo a noção como prática que busca inscrever outros desenhos nos mapas correntes. É nesse sentido que a partitura parece agir como uma experiência cartográfica, agenciando os múltiplos elementos em jogo, suas histórias e temporalidades, de forma a criar novas sintaxes.

14 A citação está no texto: Para se ler o mundo como linguagem, anotações breves sobre alguns pressupostos semióticos. O artigo está online, porém sem informações de autoria, data e publicação.

**O
RITMO É
UM
NASCIMENTO
CONTÍNUO**

ritmo

O pensamento das linhas de Ingold nos indica que onde quer que haja vida, há movimento. É uma ênfase ao tornar-se. Um nativo de Wemindji Cree, no norte do Canadá, disse para o etnógrafo Colin Scott que a vida é um nascimento contínuo. (SCOTT, 1989, p. 195). É reverberando esta ideia, do mundo como transformação contínua, que vamos pensar os seres e suas relações a partir da noção de ritmo, de um arranjo dinâmico que está o tempo todo se desconstituindo para criar novas organizações.

Consideramos que para elaborar um pensamento sobre o ritmo é preciso voltar a atenção aos entrelaçamentos. Deligny, como vimos, denominava *rede* o entrecruzamento de crianças autistas, presenças próximas, o espaço e os objetos em Cévennes. Tim Ingold, por sua vez, usa um termo similar, *malha*, para se referir ao imbricamento de linhas de vida. Ele toma esse termo emprestado de Henri Lefebvre, filósofo com quem iremos pensar junto neste capítulo.

É sob o signo do ritmo que buscaremos, ao longo deste trabalho, pensar os entrecruzamentos das correntes de vida, seus ciclos, percursos, nós, velocidades, gestos, volumes, pesos, acasos, sonoridades nesse mundo-nascimento-contínuo. Em meio a essa tessitura de movimentos, buscaremos tatear línguas, possibilidades, cartografias, gestos e práticas de intimidade entre estranhos.

O ritmo está em toda parte. Na espiral de uma concha, nas cores de uma borboleta, no latido do cachorro, na formação de uma teia de aranha, no agrupamento de moléculas em uma cadeia de carbono, nas veias de uma folha. Cada forma de vida está imersa em movimentos, intensidades, tensões, atrações, relações de poder, forças, forças, forças.

O ritmo trama o tempo através da relacionabilidade e incorpora diferenças, sincronidades e indeterminações, se transformando incessantemente. É nesse movimento constante, muitas vezes invisível, que se cria, nas palavras do artista Tomás Saraceno, uma “cosmic jam session”, que ele vai descrever como uma multidude de vozes humanas e não-humanas “playing together in an ecosystem of becoming, always contingent and evolving, across multiple rhythms and trajectories... assembling as an ensemble of universes”¹⁵. Uma sinfonia polifônica, em que cada forma de vida tem suas linguagens, suas maneiras próprias de se comunicar e estar em relação com o espaço e os múltiplos seres aos quais sua existência está entrelaçada.

Henri Lefebvre aponta que “os músicos, que estão acostumados a lidar diretamente com os ritmos, muitas vezes podem reduzi-lo à medida, ao metrônomo ou a contagem de batidas, um-dois-três-um-dois-três; os historiadores, diz ele, pensam o ritmo como períodos, eras, ciclos, de uma forma

15 A citação do artista Tomás Saraceno está na revista Palais 28, Carte Blanche à Tomás Saraceno, em ocasião de sua exposição “ON AIR”, no Palais de Tokyo em 2018.

impessoal; os ginastas, por sua vez, pensam os ritmos como uma sucessão de movimentos.” (LEFEBVRE, 2004, p. 23, tradução nossa). Nosso intuito é pensar a noção de ritmo e seu amplo espectro, mas sem a pretensão de definir um conceito geral de ritmo. Nos interessa o ritmo que está para além da medida e da generalidade.

Ao longo deste capítulo, iremos entrar em contato com diversas qualidades do ritmo para refletir sobre os atravessamentos entre diferentes formas de vida e suas respectivas linguagens. Ritmo como fluxo e medida; repetição e diferença; plural e singular, continuidade e transformação; como algo que se coloca entre sentidos: entre a audição e a visão, entre o tato e olfato. Tal como a tradução, o ritmo aparece no entre. E o nosso desejo aqui é investigar o trânsito entre mundos.

Como vimos na primeira parte dessa dissertação, Lynn Margulis em sua teoria da simbiogênese vai falar sobre o encontro de diferentes espécies que não podem se reproduzir sexualmente, mas que juntas criam uma terceira coisa, uma outra forma de vida. Estamos enveredando por esse caminho, tomando esses encontros, essa intimidade entre estranhos, como tradução. Nesse sentido, para pensar a tessitura de entrecruzamentos que estivemos falando até aqui, vamos experimentar aproximar os conceitos de ritmo e tradução.

Singular e plural simultaneamente, o ritmo se forma e se desforma incansavelmente, criando novos movimentos e musicalidades a partir dos encontros. Como falar em um ritmo, se ele é composto por vários ritmos que estão se transformando incessantemente? Como cheirar um ritmo? E que tipo de rastro deixa um ritmo?

Levamos conosco nesse percurso o desejo de nos sintonizar também com forças que não se mostram, mas que estão aí, vultos invisíveis.

O ritmo tece histórias não como narrativas, mas como intensidades. Ele se revolve nas trocas de energia, permeando os processos dinâmicos de cada forma de vida. Observar o mundo sob a lente do ritmo é encarar um mundo de ação, onde tudo age e tudo é movimento, onde palavra, ação, coisa, tá tudo misturado. É difícil dizer onde começa e onde termina o ritmo, a gente pega o bonde andando. É também difícil dizer o que tá dentro e o que tá de fora dele, pois seu contorno é poroso.

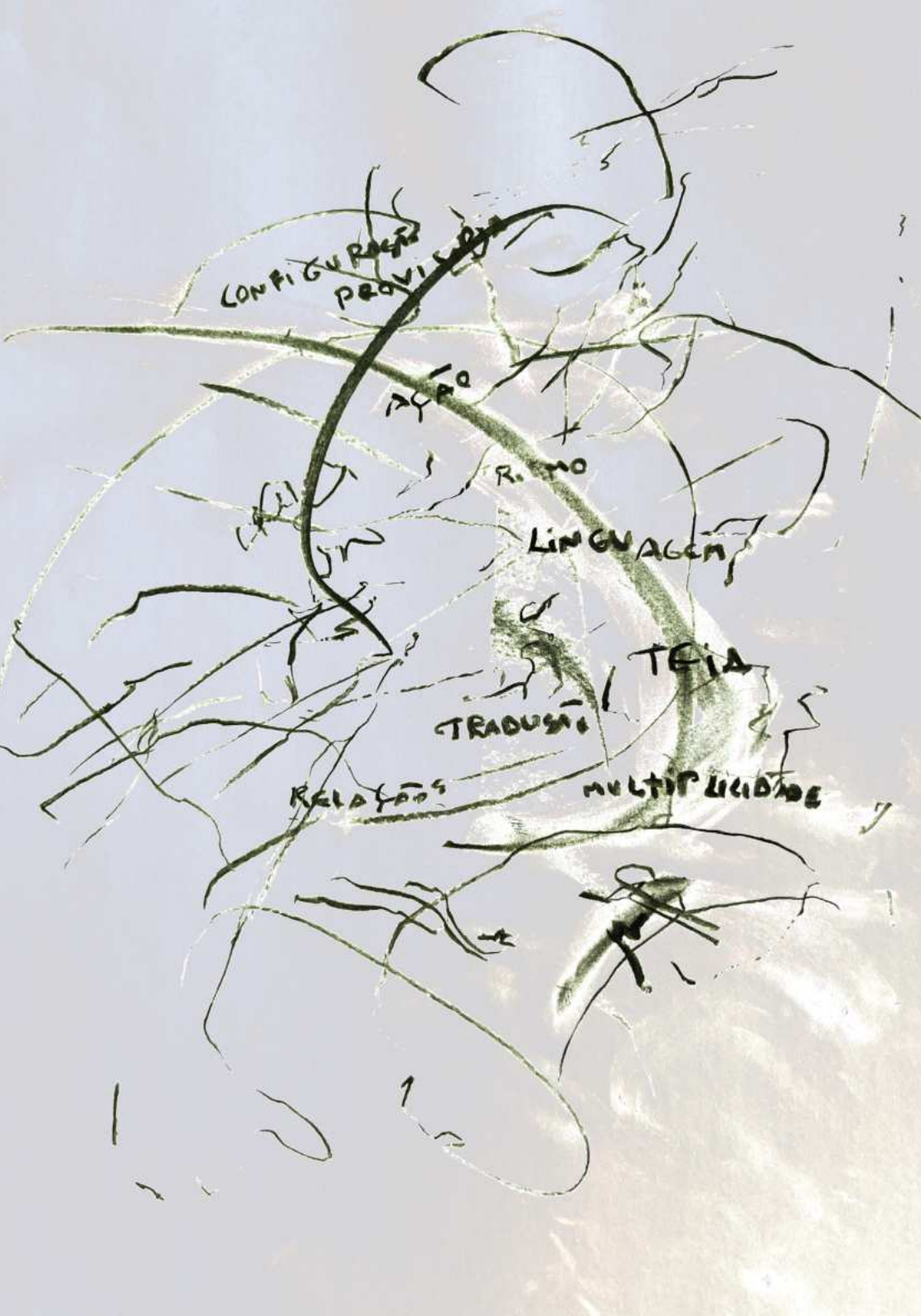
Plantas, átomos, ondas, poderíamos tomar o ritmo como uma “linguagem universal” (com muitas aspás para o perigo que esse termo carrega) capaz de abranger formas de vida tão diversas? E dentro das disciplinas humanas, como a ciência, a arte, a antropologia, poderíamos refletir sobre seus cruzamentos a partir de uma perspectiva rítmica? Como pensar esses emaranhados de linguagens, coisas, ações, seres, palavras, relações, formas através da noção de ritmo?

Michel Serres propõe que a escrita é inerente a todos os seres:

sur les choses et entre eux, les choses du monde les unes sur les autres. (...) L’océan écrit sur la falaise rocheuse, les bactéries écrivent sur nos corps, tout, fossiles, érosions, strates, lumière des galaxies, cristallisation des roches volcaniques... est donné à lire. On lisait avant d’écrire et cette possibilité ouvre l’écriture à bien d’autres registres, comme “ensemble de traces qui codent un sens (SERRES, 2016, p.18).

Haveria então uma rede inapreensível, que conecta essas existências e suas diversas formas de linguagem? Ana Cristina César diz que ler não é decifrar, ler é puxar um fio.





relampejando como uma faísca de fogo pelo mato

O povo Koyukon do Alasca se refere aos animais através de suas assinaturas de movimento ou padrões de atividade. Assim, vê-se algo “relampejando como uma faísca de fogo pelo mato” e não uma raposa. (NELSON, 1983, p.108). Uma borboleta é chamada de “tremula aqui e ali” e o pássaro mergulhador é chamado de “seus pés funcionam apenas na água”, diz Richard Nelson, no livro *Make Prayers to the Raven*. Os animais são denominados pelas suas ações, pela assinatura de suas atividades, e é isto que constitui aquilo que são – seus nomes são verbos, e não substantivos.

Tim Ingold diz que os seres não apenas existem “como uma coisa viva de um certo tipo, mas como a manifestação de um processo de devir, de ação contínua” (INGOLD, 2015, p. 87). O ser não é, ele faz. Segundo a pensadora e física Karen Barad “as unidades ontológicas primárias são fenômenos - reconfigurações/ enredamentos/ relacionamentos/ (re)articulações. (...) Esse dinamismo é agência. A agência não é um atributo, mas o contínuo reconfigurar do mundo.” (BARAD, 2017, p.22)

*Escrito está: “Era no início o Verbo!”
Começo apenas, e já me exacerbo!
Como hei de ao verbo dar tão alto
apreço?
De outra interpretação careço;
Se o espírito me deixa esclarecido,
Escrito está: No início era o Sentido!
Pesa a linha inicial com calma plena,
Não se apressure a tua pena!
É o sentido então, que tudo opera e
cria?
Deverá opor! No início era a Energia!
Mas, já, enquanto assim o retifico,
Diz-me algo que tampouco nisso fico.
Do espírito me vale a direção,
E escrevo em paz: Era no início a Ação!*

(Fausto, Goethe)

“Como começar pelo início, se as coisas acontecem antes de acontecer?”, pergunta Clarice Lispector em *A Hora da Estrela* (2022). Na cena de *Fausto*, obra de Goethe, Fausto está traduzindo o *Evangelho Segundo São João* e interroga a opção de Lutero em utilizar *Verbum* no lugar de *Logos*. Refletindo sobre as noções de energia e sentido, ele traduz então, ‘Era no início a Ação’, frase que virará seu mote. Ao dizer que o ato vem antes do verbo, Goethe nos remete à ideia de que o verbo é a expressão de uma outra coisa, uma representação, quando no início, o que existe é a ação.¹⁶ Quando nascemos, encontramos um monte de coisas agindo e acontecendo, inclusive as linguagens, e somos iniciados a agir em um mundo já em andamento. Há então uma afronta à própria ideia de princípio, em prol da continuidade.

¹⁶ Em algumas traduções vemos “Era no início o Ato!” E em outras “Era no início a ação!”. A tradução de Fausto que usamos aqui é de João Barrento.

No conto de Despret sobre os aracnólogos que trouxemos no capítulo anterior, o presidente da *Associação Ciências Cosmofônicas e Paralinguísticas* problematiza a metodologia das pesquisas sobre a linguagem das aranhas, constatando sua limitação que, a seu ver, se deve ao “privilégio do cinético”. Para ele, o privilégio do cinético seria equivalente ao privilégio do visível.

A nosso ver, observar o mundo a partir da cinética seria na realidade o que mais faz sentido, pois é uma maneira de observar as coisas em suas relações, enquanto se transformam, e não como identidades fixas. Acreditamos que o equívoco do presidente seria fazer corresponder o privilégio do cinético ao privilégio do visível, pois este sim seria um restritivo, nesse sentido, para as pesquisas acerca da cinética. O que cria uma limitação seria então a nossa possibilidade de perceber esses movimentos. Há um provérbio do Senegal que diz “Uma árvore cai com um grande estrondo, mas quem escuta a floresta crescer?”.

De acordo com Eleonora Fabião, teórica da performance e performer, o filósofo Baruch Espinosa pensa o corpo como “grupo infinito de partículas relacionando-se por paragem e movimento. São as diferentes velocidades relacionais entre as partículas, que definem as particularidades de cada corpo.”¹⁷ Esses arranjos de velocidades e ralentações fazem com que o corpo seja compreendido em termos de forças interativas. Sendo assim,

17 A referência de Eleonora Fabião sobre Espinosa faz parte de um ensaio chamado Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea, 2008.

“corpo é movimento e mobilidade”, que afeta e é afetado. Segundo Fabião, “Espinosa não define corpo por sua forma ou função, (...) nem como substância ou sujeito. Corpos são vias, meios.” Esse pensamento de Espinosa se aproxima da ideia que viemos elaborando aqui, de linhas e trilhas de movimento que só podem ser pensados através de suas relações, em um mundo permanentemente provisório, pois que em nascimento contínuo.

A vida como “uma extensão infinita de matéria fluida em graus de velocidade e lentidão variáveis, mas também, e sobretudo, de resistência ou de permeabilidade (...) ondas de intensidade variável e em perpétuo movimento” (COCCIA, 2018, p. 36), diz o filósofo italiano Emanuele Coccia. Ele afirma que as coisas estão em estado de imersão, e que por isso não se distinguem materialmente umas das outras, pois tudo se interpenetra. No entanto, nessa mistura hipercomplexa, devemos lembrar o que disse Donna Haraway, que uma coisa não está ligada a tudo, mas tudo está ligado a algo.¹⁸ Nesse sentido, não nos interessa a afirmação de que as coisas não se distinguem materialmente umas das outras. Interessa como abordamos essas distinções, como a compreensão da porosidade das coisas nos afasta de crenças dualistas como sujeito e objeto, substância e função, natureza e cultura, animado e inanimado.

As linguagens, os seres, as coisas, deixam trilhas ao longo do

18 Haraway adentra este pensamento no ensaio Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene, publicado na revista E-Flux #75, em 2016.

caminho, seus rastros. Cada trilha é uma história, e o ritmo é essa história que contém inúmeras histórias embotadas, que interferem umas nas outras e estão sempre em processo. A história de cada coisa se dá portanto através das contínuas relações com o entorno, com seres de diferentes espécies, escalas e temporalidades, e das múltiplas maneiras como estão envolvidos em correntes de vida.

Como se vê, quando nos referimos às linguagens das diferentes formas de vitalidade, não se trata de expressão. A linguagem, cremos, é ação. É interferência física no mundo. É através da atenção às práticas e ações que buscaremos nos enredar por questões relativas às múltiplas formas de linguagens, relação, tradução e ritmo.

arranjo movente

O linguista Émile Benveniste, no livro *Problemas da Linguística Geral I*, investiga a etimologia da palavra ritmo (em grego *ῥυθμός*).¹⁹ O termo, segundo ele, tem sua origem como o abstrato de *ῥέω* (fluir). O sentido da palavra, por sua vez, tem seu significado associado ao movimento regular das ondas. Benveniste, intrigado, vai então investigar a ligação entre “fluir” e o “movimento regular das ondas”, pois parecia a ele inconcebível tal conexão, já que o mar não flui. O rio poderia ser pensado como algo que flui, diz ele, mas não o mar. O rio, no entanto, não tem “ritmo”, ou relação com o significado mais usual de ritmo.

A fim de entender melhor essa contradição, Benveniste retoma o uso do termo pela doutrina atomista de Demócrito. Segundo os atomistas, as diferenças nos compostos atômicos se devem à três vertentes: *forma*, *ordem* e *posição*. Ele descobre então que o termo *ῥυθμός* era utilizado para designar “forma” e que presente nesta noção está o fato de os átomos se encontrarem sempre em movimento e, portanto, incessantemente se ordenando em novas configurações. Assim, ao contrário de outras palavras também utilizadas pelos gregos para se referir a forma, *ῥυθμός* tinha algo mais específico: indicava a disposição provisória de algo que flui e que, portanto, está sempre em transformação, ou, em suas

19 A investigação de Benveniste sobre a noção de ritmo pode ser encontrada no livro *Problemas da linguística geral I*, no capítulo “A noção de “ritmo” em sua expressão linguística”, p. 361-371.

palavras, a “forma no instante em que é assumida por aquilo que é movediço, móvel, fluido, a forma daquilo que não tem consistência orgânica”. (BENVENISTE, 2005, p. 367)

Mais de um século mais tarde, Platão provocou uma mudança semântica no termo, associando este à repetição regular, uma sequência ordenada de alternância em movimentos, que é como o ritmo ficou conhecido posteriormente. Em Platão, o ritmo continuaria sendo associado à ‘forma’, mas pensando esta como medida, sujeita a uma ordem. A ideia de “disposição”, que estava presente no sentido anterior da palavra, tomaria, em Platão, o sentido de uma sequência ordenada de movimentos lentos e rápidos. Benveniste, seguindo esta trajetória etimológica, vai perceber que o movimento regular das ondas não está então na origem do termo, é uma metáfora que fora atribuída e naturalizada por nós depois da ressignificação de Platão.

Aproximar o ritmo da ideia da correnteza de um rio é associar a noção com uma abertura para o imprevisto, ao contrário do conceito de ritmo como medida prévia e universal, como alternância regular de tempos fracos e fortes ou como duração e cadência de um movimento. O ritmo como forma de fluir, como “arranjo sempre sujeito à mudança”, seguindo a história do termo delineada por Benveniste, será para nós uma noção-guia para pensar o mundo em sua multiplicidade dinâmica e contingente.

“Em vez de dizer que a transformação é a passagem de uma coisa, definida por uma série de traços invariantes, de uma forma para outra, podemos agora dizer que a identidade é definida por uma certa posição em um conjunto de transformações.”(MANIGLIER, 2021)²⁰

Observando diferentes espécies que coexistem em determinado tempo/espaço, nos deparamos com articulações e temporalidades que se configuram, desconfiguram e reconfiguram continuamente.

20 Citação de Patrice Maniglier no e-book *Atos de Tradução*, que reúne material do ciclo homônimo realizado em 2021 com artistas e pensadores refletindo sobre a tradução.

Um amigo nos disse uma vez que o ritmo é o concreto do tempo. Nos lembramos dessas imagens de um vazamento de cimento no Rio de Janeiro em 2015. Em contato com o chão quente, o cimento cria formas que se erguem para logo em seguida desmanchar. Esculturas impermanentes.



Ao analisar as origens da palavra performance, encontramos que *per* vem do latim e significa 'movimento através', 'proximidade', 'intensidade'. E *forma*, uma 'configuração particular'.

*"forma
no instante
em que é
assumida por
aquilo que é
moverdiço,
móvel,
fluido"*

"Quando se diz que a forma imita a realidade ou coisa do gênero, ela soa como imagem. Estou dizendo que é mais como o recobrir de um tempo (ritmo, velocidade), como um movimento no interior de um evento ou de uma coisa." (CARSON, em entrevista com John D'Ágata, 1997)

"Tradução é uma forma". A partir dessa tese central, Benjamin reconceitua a tarefa do tradutor: trans-por, trans-formar. Entenda-se, formar noutra língua, re-formar na língua da tradução a arte do original.

Para Anna Tsing, a forma dos seres mostra suas biografias. A forma seria então a história das relações sociais através das quais os seres foram moldados. Tsing nos dá o exemplo de uma árvore com galhos inferiores mais grossos. Mesmo que ela esteja agora cercada por outras árvores, provavelmente cresceu sem muitos vizinhos, pois se tivesse crescido à sombra dos outros, provavelmente seus ramos inferiores grossos não teriam se desenvolvido. (TSING, 2019, p.127)



A busca por métodos interdisciplinares para pensar o ritmo é a nossa forma de tentar enxergar essa pesquisa através de outras lentes. Lentes caleidoscópicas.



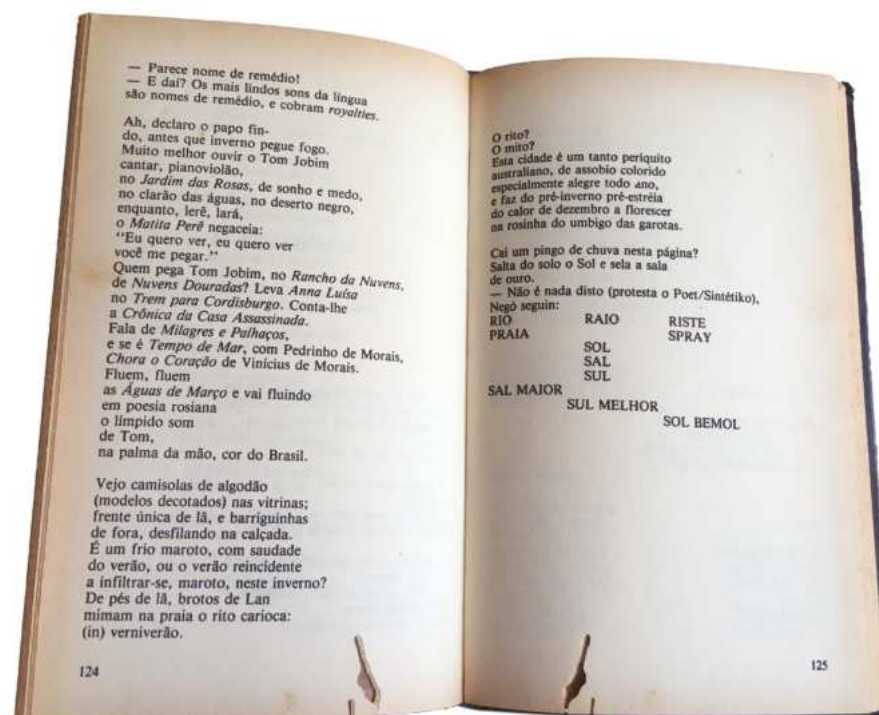
A atenção à forma em sua disposição provisória é um dos métodos possíveis de se sintonizar com ritmos, ciclos, acasos e encontros, de observar as forças em jogo em uma determinada situação.

rastros

Pense em um rio que flui ao longo de suas duas margens, propõe Deleuze e Guattari. “Suponha que as margens do rio estejam ligadas através de uma ponte. Podemos então atravessar pela estrada desde uma localização de um lado para um local no outro. A ponte, portanto, estabelece uma conexão transitiva entre os dois locais. Mas o rio, correndo sob a ponte em uma direção ortogonal à estrada, nada conecta a coisa alguma. Em vez disso, ele simplesmente flui, sem começo nem fim, erodindo as margens em cada lado e ganhando velocidade no meio” (DELEUZE & GUATTARI, 2004, p.28). O rio, ao contrário da ponte, não possui um plano, uma finalidade. Tal como as linhas de errância nos mapas de Deligny, ele segue o fluxo, é um movimento contínuo que não possui um projeto inicial. Cada indivíduo, segundo Deleuze e Guattari, tem sua linha particular ou feixe de linhas, que eles vão chamar de linhas de fuga, ou linhas de devir. “Tudo o que existe”, diz o geógrafo Hägerstrand, “lançado na corrente do tempo, tem uma trajetória de devir. O entrelaçamento dessas trajetórias que sempre se estendem compreende a textura do mundo” (INGOLD, 2015, p.51)

Deleuze tece o significado de devir como uma involução. Diferente de regredir, involuir, segundo ele, é “formar um bloco que corre seguindo sua própria linha, “entre” os termos postos em jogo, e sob as relações assinaláveis”. O encontro de vivos coloca diferentes

temporalidades em relação. Hägerstrand diz que “poder-se ia pensar nas extremidades das trajetórias como, por vezes, sendo empurradas por forças atrás e dos lados, e, por vezes, tendo olhos olhando ao redor e braços estendendo-se, a cada momento perguntando ‘o que devo fazer a seguir?’” (HÄGERSTRAND, 1976, p 332).



ALCEU, RADIANTE ESPELHO

Lá se vai Alceu, voltado para o futuro,
para um sol de infinita duração.
Lá se vai Alceu, sem as melancolias do passado,
que para ele tinha a forma de um casarão azul,
e sem as ilusões adolescentes do progresso.
Julga-se ouvir no seu trânsito
os acordes da *Sonata para Piano e Violino* de César Franck
que ele tanto amava.
Seu claro riso e humana compreensão e universal doçura
revelam que pensar não é triste.
Pensar é exercício de alegria
entre veredas de erro, cordilheiras de dúvida,
oceanos de perplexidade.
Pensar, ele o provou, abrange todos os contrastes,
como blocos de vida que é preciso polir e facetar

84

para a criação de pura imagem:
o ser restituído a si mesmo.
Contingência em busca de transcendência.

Lá se vai Alceu: as letras não o limitam
no paraíso de sensualidade das palavras
que substituem coisas e sentimentos,
diluído o sangue de existir.
Para além das letras restam indícios mais luminosos
de uma insondável, solene realidade
de que muitos tentam aproximar-se
com a cegueira de seus pontos de vista
e a avidez da insatisfação.
Alceu chega bem perto do fogo incandescente
e não tem medo.

Sorri. Venceu o conformismo
com a classe, a carreira, a biografia.
Alceu, radiante espelho
de humildade e fortaleza entrelaçadas.
Não chora as ruínas da esperança.
Com elas faz uma esperança nova
de que a justiça não continue uma dor e um escândalo
de incrível raridade,
e sim atmosfera do ato de viver
em liberdade e comunhão.

Lá se vai Alceu, gentil presença,
convívio militante entre solidões de idéias
cada vez mais fechadas — e ele aberto
aos ventos do mundo, à decifração do lancinante
anseio de instituir a paz interior
no regaço da paz exterior:
anseio de homens
desencontrados, tontos, malferidos
no horror da vida escrava do azinhavre
de moedas viciadas no poder da Terra.
Alceu tão frágil no seu grande corpo
que não comanda os rumos da aventura

85

NOVA RUA SÃO JOSÉ

II, VIII, 1971

Cultivando o prazer de andar a pé,
tiro de meus alforjes lexicais
o mais puro louvor a Gildo Borges,
renovador da Rua São José.

Quem ali passa logo se detém,
senta no banco (banco de sentar,
não de pagar imposto e duplicata)
e escuta, embevecido, uma sonata.

De que piano vem, música errante,
se não vejo instrumento musical?
Vem de sentir no ar essa aliança
entre a cidade e a forma natural.

130

É pedaço de rua, por enquanto,
sem nele se devolve à criatura
o pouso, a paz, a pomba, o pensamento
de existir, existindo com doçura.

Em seus vasos, a múltipla folhagem,
ainda tímida, pede-nos licença
para nos ofertar sua presença
consoladora do monstro-garagem.

A flor, em flor, na rua — que convite
ao passante angustiado: "Para um pouco.
Dez ou quinze minutos de *far-niente*
e voltarás depois ao mundo louco.

Mas voltarás de cuca restaurada,
alma leve, levando na lembrança
um bailado de asas e a dourada
alegria da hora lenta e mansa.

Aqui não te perseguem carro trêfego,
maldica fumaça, rumor túrbido,
aqui encontrarás paradisíaca
passárgada de pobre e milionário.

Aqui é teu domínio; aqui é rei
de teu nariz, das nuvens e das aves,
e fruirás o simples estar quieto,
origindo o relax em tua lei."

Assim murmura a flor, e corre a brisa,
"Apoloído", ciciando ao perpassar,
enquanto São José, na sua igreja,
e Tiradentes põem-se a meditar

131

E o bardo, recalando aporias escavas,
silente se recolhe à furna derradeira.
Ninguém que responda: Herédia ou Herediá?

II

A concha de Herédia encanta e contagia
o brasão Parnaso. O verbo alexandrino
reluz em facho de ouro, e a noite se faz dia
por artes do cantor e seu sabor ladino.

Ingrato, o nosso idioma, e por isso mais fino
o triunfo verbal que ao público estais:
vulva *frêle et navrée*, num lance cristalino,
expõe-se, esplendorosa, em sua plena magia.

Palmas ao tradutor, esforçado xavante,
guarani culto e sábio ou famoso tupi,
mestre no deglutar, em quarteto e terceto,

o sol, o sal, a cor que iguais eu nunca vi,
embora o nosso herói se confesse ofegante
depois de haver perdido um alheio soneto.

Bibliografia

I — POESIA

- 1920 *Alguma poesia* — Belo Horizonte, Edições Plêiade.
1942 *Brasão de armas* — Rio de Janeiro, Imprensa Portuguesa.
1942 *Sonheteiro de mundo* — Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, Record, 1984.
1942 *José* — Publicado em *Poesias* (1942) e em *José de ouro* (1967).
1943 *A vida da terra* — Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora.
1948 *Novos poemas* — Publicado em *Poesias até agora e em José de ouro*.
1951 *A morte* — Niterói, Edições Iluminadas (incluído em *Claro escuro*).
1951 *Claro escuro* — Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, Record, 1991.
1952 *Viola de bolso* — Rio de Janeiro, Serviço de Documentação do MEC, 2ª ed., Versão
de José Américo de Oliveira — Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora,
1955.
1954 *Fazendeiro do ar* — Publicado em *Fazendeiro do ar e poesia até agora* (e demais
volumes de Poesia Brasileira) e em *José de ouro*.
1955 *Soneto da linguagem* — Rio de Janeiro, Philibiblion (incluído em *Viola de bolso*
sucessivamente reeditado).
1957 *Cléo* — Recife, O Gráfico Amador (incluído em *A vida paralisada a tempo e em José*
de ouro).
1959 *A vida paralisada a tempo* — Publicado em *Poesias* (e demais volumes de Poesia
Brasileira e em *José de ouro*).
1962 *Lição de côco* — Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora.
1964 *Viola de bolso II* — Publicado em *Obras completas* (1964, com suplemento inédito)
e em *José de ouro*, 1967.
1967 *Verde-poa* (Cf. *Cléo* em verso) — Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora
(incluído, em seleção, em *Nova reunião*).
1967 *José e outros* (Conteúdo: José, *Novos poemas*, *Fazendeiro do ar*, *A vida paralisada a*
tempo, *Cléo*, *Formas*, *Viola de bolso II*) — Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora.
1968 *Beltempo & A falta que anda* — Rio de Janeiro, Sábido.
1968 *Nada* — Recife, Escola de Belas Artes.
1969 *Reunião* — Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora.
1973 *As impressões do branco* — Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, Record,
1990.
1973 *Meu tempo antigo* (*Beltempo II*) — Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 3ª
ed., 1978.
1977 *A vida* (Foto de Maurício Bialliat) — São Paulo, ed. José F. Muralim (incluído em
A poesia medida).
1977 *Discursos de primavera e algumas sombras* — Rio de Janeiro, Record, 2ª ed.,
sucessiva, 1978 — Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 3ª ed., 1979,
Record, 1992.
1978 *O marginal* (Christiano Neto) — Rio de Janeiro, Avenir (incluído em *A poesia*
medida).
1979 *Equipar para entender* (*Beltempo III*) — Rio de Janeiro, Livraria José Olympio
Editora, 2ª ed., 1980.
1981 *A poesia medida* (Desenho de Eméric Martier, edição de 643 exs. para bibliófilos)

178

Vejo camisolas de algodão
(modelos decotados) nas vitrinas;
de fora, desfilando na calçada
É um frio maroto, com saudades
a infiltrar-se, maroto, neste inverno?
De pés de lá, brotos de Lan
mimam na praia o rito carioca:
(in) verniverão.

124

Frigo e ninguém me responde
cui perguntinha à-toa:
Como pode o peixe vivo
morrer dentro da Lagoa?

129

116

O caminho de uma pequena traça em sua travessia pelo livro de Carlos Drummond de Andrade *Amar se Aprende Amando* (1987). Há rastros do seu trajeto da primeira à última página do livro, mas não podemos dizer se seu caminho se deu em uma certa direção, ou se ela vagou entre as páginas do livro, indo e voltando inúmeras vezes. Seu pequeno corpo esmagado encontra-se bem no meio do livro, na página 149, perto da frase 'a Copa da Liberdade'. Passaram-se dias, anos?

O rio, enquanto corre, vai criando a erosão de suas margens. Nesse rastro, vivem as histórias de encontros de suas águas, histórias cujas trajetórias individuais se tornam indiscerníveis. O devir não é da ordem da filiação, e sim da aliança, da simbiose, da intimidade entre estranhos.

O buraco que atravessa as páginas de Drummond é rastro do encontro da traça e do livro. Na passagem de Anna Tsing recém visitada na página 56, ela elabora que na natureza a forma dos seres mostra suas biografias. Nesse sentido, a história das relações sociais está impressa nos rastros de cada ser e suas trilhas de devir. Tsing constata que as paisagens são “um palimpsesto de movimentos humanos e não humanos: uma biografia comunitariamente entrecruzada” (TSING, 2019, p.82), uma polifonia de vozes, temporalidades e histórias conjuntas.

A atenção à forma em sua disposição provisória é também,

portanto, observar as histórias dos seres e das paisagens. No livro de Drummond, vemos os buracos perfurados em cada página. No encontro com Onilda, vemos os rastros de sua tessitura através dos desenhos que ela fazia com os barbantes (que, por sua vez, estavam sempre se transformando). Muitas vezes, os rastros de devir são invisíveis para nós. As pedras, por exemplo, têm seus movimentos tão difíceis de serem percebidos, a ponto de terem se tornado sinônimo de algo sem vida, inquebrável, imutável, como quando dizemos que alguém tem o coração de pedra.

No Vale da Morte, nos Estados Unidos, há pedras cujos movimentos são visíveis aos olhos humanos. Conhecidas como 'sailing stones', pedras de até 300kg percorrem muitos quilômetros e deixam rastros atrás de si. Estes rastros se tornam visíveis por um tempo e depois, eventualmente, serão apagados pelas chuvas e ventos. Essas pedras caminantes tanto nos surpreendem, evidentemente, pelo fato de que pedras não costumam se mover de um lugar ao outro. É uma imagem que contradiz a visão que costuma-se ter das pedras, de inanimadas e insensíveis.

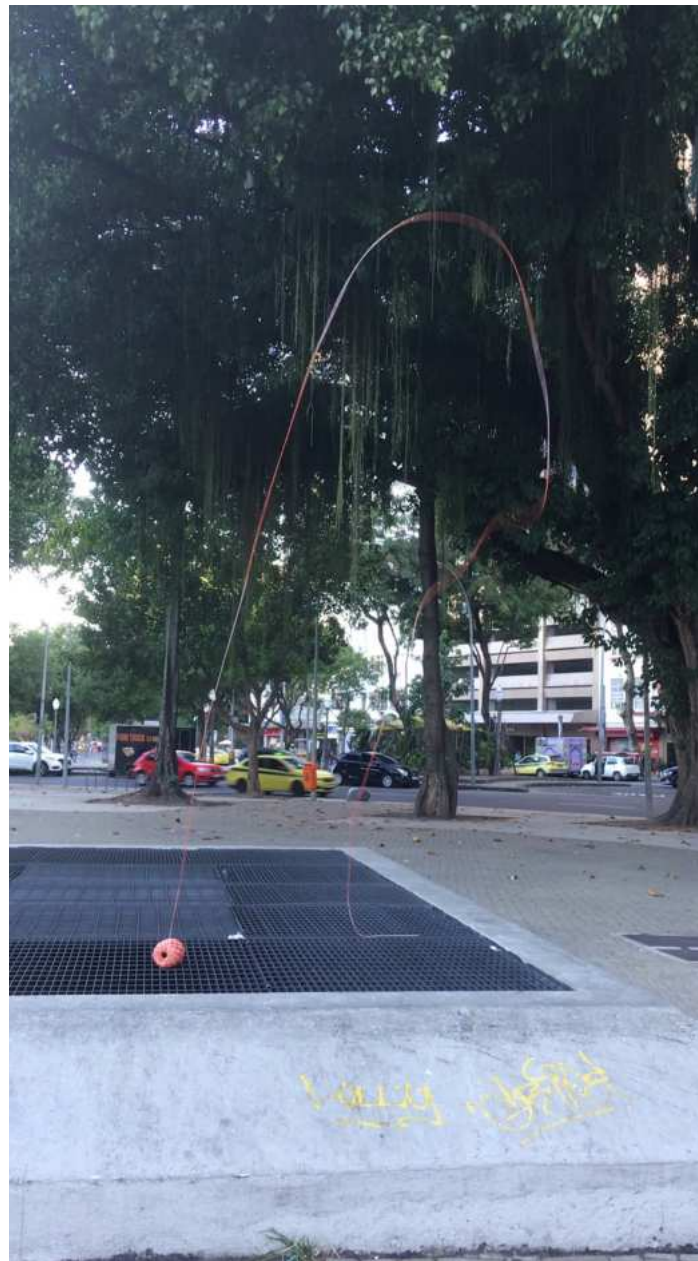
Tim Ingold, ao pensar sobre os materiais e suas propriedades, defende que a pedregosidade da pedra não está na mente do observador, ou seja, não é uma visão atribuída por alguém com base em sua subjetividade e seus conhecimentos objetivos. Nem tampouco se trata de atributos fixos. A pedregosidade se trata, diz ele, das histórias de contínuas relações com o entorno, decorrente



da multiplicidade de maneiras com as quais aquela pedra está imersa em correntes de vida. (INGOLD, 2015, p.82)

No caso das 'sailing stones', as trilhas visíveis certamente se fizeram em associação com outros fatores, como vento, gelo, umidade, etc. - não temos nenhuma intenção aqui de desvendar esse mistério. Mas as pedras que não caminham também têm suas trajetórias de devir decorrentes de suas relações. Muitas rochas, por exemplo, se formam a partir do magma, que a medida que esfria acaba por congelar em rocha sólida. Nesse processo de cristalização, grãos minerais crescem e podem reter elementos, tal como o urânio, que ao se decomporem com o tempo produzem uma espécie de cronômetro, registrando a sua idade. Outros elementos que se prendem à esses cristais podem também rastrear a composição de seu magma parental.

Nós, humanos, costumamos perceber o mundo através daquilo que já se cristalizou, e não dos processos de transformação dos materiais em fluxo. Nós focamos na identidade, nos contornos, na ordenação entre forma e matéria, e não percebemos que as matérias estão nadando e se colidindo. Que elas não são, mas acontecem. É nesse sentido que Ingold diz: "Descrever as propriedades dos materiais é contar as histórias do que acontece com eles enquanto fluem, se misturam e se modificam." (ibid, p.82) É perceber, de acordo com a etimologia do ritmo traçada por Benveniste, a forma como arranjos movediços em constante transformação.



sonhar o passado como profecia

E como recuperar os rastros e histórias quando estes se apagaram ou não são visíveis?

Lembram-se do início deste trabalho, quando falamos que a orangotango Watana gostava de dar nós e depois desfazê-los? Despret, em relação a isto, comentou: “Se algum dia alguém tiver a ideia de fazer uma arqueologia dos nós, ela estará bastante comprometida no caso dos orangotangos; mas não é esse o problema da arqueologia dos animais?” (DESPRET, 2021, p.295) Pensamos que este é o problema da arqueologia de muitas formas de vida, para além dos animais. Mas será isso de fato um problema?

Isto nos remete ao pensamento de Édouard Glissant, quando este diz que o passado “[...] deve também ser sonhado de maneira profética, para as pessoas, comunidades e culturas cujo passado, justamente, foi ocultado”. (GLISSANT, 2005, p.103). O escritor e poeta martinicano pensa as identidades caribenhas a partir da relação entre as diversas origens de seu povo, recuperando memórias e vivências constituidoras do martinicano ocultadas pelo movimento tirânico de universalização ocidental que fora imposto com a colonização. Mas como ter acesso a essas histórias vividas e recuperar essas memórias? Glissant não está

propondo que o passado seja recomposto de forma objetiva pelos historiadores. Se trata, ao invés disso, de um fazer poético. Ele vai chamar de “rastros-resíduos” essa investigação a partir da Relação nos percursos de diversas etnias africanas, europeias e caraíbas que fazem parte da identidade caribenha. É a partir da imprevisibilidade e da errância que ele busca traçar esses rastros. O “nós” de Glissant é calcado nas diferenças, na multiplicidade de sua cultura e de sua língua, na dispersão.

Para Glissant, é através da oralidade que o rastro-resíduo articula essa construção de memória de um povo muitas vezes considerado sem passado. “A escrita”, diz ele, “está associada à imobilidade do corpo, está associada a uma espécie de tradição de encadeamento que chamaríamos de pensamento linear. A oralidade, o movimento do corpo se manifestam na repetição, na redundância, na preponderância do ritmo, na renovação das assonâncias”. (ibid, p.47)

A teoria dos rastros-resíduos fala na reconstrução da memória para buscar a pluralidade de identidade. Segundo Glissant, os colonizadores nunca colocavam no navio negreiro nem nas plantações pessoas que falassem a mesma língua, como forma de promover entre os escravos o esquecimento de suas línguas

e tradições. Seria então através da memória que essas pessoas poderiam recompor cantos, línguas, rituais, etc. em linguagens crioulas, já fruto do encontro com outras culturas. Quando se trata de seres e vidas não humanas, não temos como saber se estes possuem memória e como ela se dá. Mas podemos, como vimos, prestar atenção em suas linhas de devir a partir da forma como elas se inscrevem no mundo, como se transformam a partir de suas relações.

Em *Vaga Carne*, peça (2016), filme (2019) e livro (2018) da diretora, dramaturga e atriz Grace Passô, ocorre a colisão de uma voz com um corpo de uma mulher negra. A voz, protagonista, que atravessa corpos, objetos, substâncias, percorre o corpo como se fosse uma paisagem, um cenário. A voz, já habitou outros corpos antes deste, um pato, um cachorro, uma mostarda, um café, entre outros. Ela carrega consigo portanto uma memória pluri-ontológica, mas é justamente este o ponto que vai enchendo-a de angústia. O corpo humano parece estar aprisionando-a, ameaçando tirar dela essa memória de outros encontros e outras existências.

Vim até aqui proferir sons de vossas línguas limitadas.

Há nesse encontro uma operação de tradução que surpreende, entre uma voz intemporal e um corpo de uma mulher negra, que traz por um viés inusitado uma reflexão sobre alteridade e identidade. A voz, não humana, carrega consigo um entendimento

de linguagem e comunicação com outros seres que nós, humanos, não podemos entender. Ela, ser incorpóreo que incorpora, é habitada por essa memória de encontros passados com outras formas de existência.

Vozes existem.

Vorazes.

Pelas matérias.

E vez ou outra, quando percebes que o vidro trincou, sem aparente motivo.

Ou mesmo a rã que saltou, um dia, em altura incomum.

Ou quando a torneira gotejava sem interromper, sem interromper, sem interromper, sem interromper... Vá olhar!

Não é de tudo certo, mas é possível que não seja um acontecimento físico da matéria, mas, sim, ela, a matéria, invadida por vozes.

Que existem. Vorazes. Pelas matérias.

O devir das matérias, aponta Passô, muitas vezes imperceptível aos olhos humanos, faz com que sejam frequentemente consideradas inertes. Nós temos dificuldade de reconhecer que há outras formas de vida agindo por todos os lados mesmo que não possamos enxergá-las ou escutá-las. “Estou me comunicando com palavras de um bicho humano, porque vocês são tão egoístas, tão egoístas, que só entendem as próprias línguas. Eu poderia me comunicar em Código Morse, em sons inaudíveis, em ondas magnéticas, ou qualquer outra coisa assim.” (PASSÔ, 2018, p.17).

O devir das matérias, temos visto, está em suas contínuas relações com o entorno em suas múltiplas correntes de vida. Nós, humanos, percebemos as coisas já cristalizadas, com contornos, e temos dificuldades de perceber os materiais em fluxo. A voz de *Vaga Carne*, por sua vez, é puro fluxo, sem começo nem fim, como o rio que corre sem nada conectar, e no entanto ela atravessa as coisas, se encontra com elas, se comunica com elas. Ela vive o outro não como representação, mas como experiência. Nos sintonizar com essas outras vozes e coisas e matérias talvez seja como criar túneis entre poemas, como faz a traça ao atravessar as páginas do livro, conectando letras, imagens e mundos, costurando com seus percursos novos sentidos e ritmos.

hieróglifos

“Ouvir uma casa, uma rua, uma cidade como quem ouve uma sinfonia, uma ópera” (LEFEBVRE, 2004, p. 39) é a premissa da *ritmoanálise*, conceito desenvolvido pelo pensador francês Henri Lefebvre. O(a) *ritmoanalista*, segundo ele, busca traçar a inter-relação do tempo e do espaço na compreensão da vida cotidiana a partir da análise de ritmos biológicos, psicológicos e sociais. O intuito de Lefebvre é tomar o ritmo como ciência, como um novo campo de conhecimento.

O ritmo, segundo Lefebvre, apenas pode ser lento ou rápido em relação a outros ritmos, ele necessita uma referência. O corpo, então, não é apenas objeto de investigação, e sim ferramenta: o(a) ritmoanalista toma o próprio corpo como metrônomo, como ponto de contato. Trabalhando com todos os sentidos, ele escuta sua respiração, a circulação do sangue, os batimentos do coração, sua fala, os cheiros que sente. São seus próprios ritmos que o guiam em sua percepção do mundo. Inclusive, um dos principais eixos da pesquisa de Lefebvre é a maneira como os ritmos biológicos são condicionados pela vida social.

Não existe ritmo sem repetição, afirma ele. No entanto, não existem repetições idênticas, isso seria uma ficção do pensamento lógico e matemático. Há sempre algo de novo, de imprevisível, que é introduzido na repetição: a diferença. Ele sublinha a distinção

entre as repetições lineares e as repetições cíclicas. O cíclico, diz ele, é cósmico, está na natureza, nas marés, no dia e na noite, enquanto o linear se cria na prática social, nas atividades humanas.

Lefebvre diz que sempre que houver interação entre um lugar, um tempo e um gasto de energia, há ritmo. A análise de um ritmo não se dá, portanto, através do isolamento de um objeto, sujeito ou uma relação. Para o(a) ritmoanalista, alcançar a complexidade em movimento é determinante. Entretanto, ele pode isolar determinados ritmos, assim como unificar ritmos tomando seu corpo como referência. “In order to grasp a rhythm one must have been grasped by it” (ibid, p. 44).

A posição ideal para a observação dos ritmos, segundo ele, se dá simultaneamente dentro e fora de uma localização. Uma janela, por exemplo, seria segundo ele um bom lugar para a observação. John Cage, quando conduzia seus ouvintes a prestar atenção a todos os sons ao seu redor, os compostos e os incidentais, propunha um estado de presença e percepção similar àquela do(a) ritmoanalista, uma atenção que é simultaneamente aberta e focada, para observar o ritmo que é uno e que é múltiplo. De forma análoga, Anna Tsing, ao falar em entrecruzamentos multiespécie, nos dá o exemplo de uma fuga barroca, estilo musical em que cada instrumento toca uma linha melódica diferente. Cada uma dessas linhas melódicas se cruzam criando momentos de harmonia e de dissonância. Assim, ouvir uma fuga requer um duplo movimento de

escuta que ao mesmo tempo isola e une. Uma atenção a melodias separadas, tocadas juntas. (TSING, 2019, p.102) Prestando atenção nas temporalidades das paisagens, diz ela, “podemos observar sua dinâmica intersticial.” (ibid, p.94)

Lefebvre crê que não existe uma separação entre materiais, seres vivos, representações, ideologias, tradições, projetos, utopias, todos são compostos e ao mesmo tempo estão compondo ritmos em interação. Ele salienta que o(a) ritmoanalista bebe de todas as ciências: psicologia, sociologia, etnologia, biologia, física, matemática, etc., possuindo uma abordagem interdisciplinar. De partículas a galáxias, a ritmanálise tem o objetivo de separar o mínimo possível a ciência da poesia.

Mais de um século antes de Lefebvre, o escritor alemão Johann Wolfgang Goethe também atuou como uma espécie de ritmoanalista. Buscando observar as regularidades da natureza, assim como a metamorfose de suas formas, Goethe mergulhou em um estudo científico-poético sobre a linguagem da natureza. Se aventurando por estudos sobre botânica, geologia, ótica, cores, anatomia, meteorologia e mineralogia, ele investiga o “movimento de permanência e diferença na automanutenção de cada forma” (NOUJAIM, 2020, p.17), que identifica como o fenômeno primordial de cada manifestação de vida. Forma, para ele, poderia ser entendida como uma pulsação entre a inspiração e expiração, entre a contração e a expansão.

Goethe, de forma próxima à Lefebvre, propõe que a percepção do fenômeno primordial se dá através do processo de observação da natureza como movimento em consonância com o próprio movimento interno, perceptivo, de cada um. Essa atenção gera, como parte do processo de observação, o questionamento: como afetamos aquilo que tocamos/ observamos? E como somos afetados pelo que nos rodeia?

A observação goethiana “deve revelar uma tradução, em forma de crítica, poesia ou desenho, algo que mantenha aquela pulsação viva” (NOUJAIM, 2020, p.28). O que se apreende nestas observações, diz Goethe, é o rastro de uma ação. A linguagem da natureza deve então ser abordada pelo prisma da dinamicidade da vida. “Aquilo que se formou logo se transforma outra vez, e, se quisermos atingir de algum modo uma intuição viva da natureza, temos que nos manter tão móveis e tão plásticos quanto ela própria” (GOETHE, 2011, p.122). Assim como Benveniste, ele vai pensar a forma como algo que é fixo apenas por um instante.

As linhas, texturas, veios e formas de cada folha são hieróglifos para Goethe. Em seu estudo sobre a metamorfose das plantas (1989), ele investiga a mudança das formas na natureza em um tratado botânico que se desdobra em desenhos e poemas. Neste, o fenômeno primordial aparece como uma combinação da força vertical de crescimento das folhas com a força espiral de sua reprodução. Observando uma folha qualquer, vemos uma linha

vertical com veios horizontais ao longo dela. Segundo ele, há uma tendência vertical, que representa o crescimento, a estabilidade, e uma tendência espiral, que é permeada pela mutabilidade. As duas tendências são interdependentes e a dinâmica entre elas cria o equilíbrio da planta, suas linhas, texturas, alturas, odores e cores. Somada a essas forças, a multiplicidade de formas também pode ser atribuída à contingência da paisagem.

Gostamos da abordagem de Goethe pois sua ação-observadora se diferencia dos historiadores naturais, sendo construída de maneira mais empírica, a partir do olhar, da intuição, da criação, da poesia.



toda vez que eu dou um passo o mundo sai do lugar²¹

No livro *Palomar*, de Italo Calvino, o personagem senhor Palomar que observar o mundo com precisão. Na praia, ele se propõe à observação de uma onda. Assim, no singular mesmo, uma simples onda e pronto. “O senhor Palomar vê uma onda apontar na distância, crescer, aproximar-se, mudar de forma e de cor, revolver-se sobre si mesma, quebrar-se e desfazer-se. A essa altura poderia convencer-se de ter levado a cabo a operação a que se havia proposto e ir-se embora. Contudo, isolar uma onda da que se lhe segue de imediato e que parece às vezes suplantá-la ou acrescentar-se a ela e mesmo arrastá-la é algo muito difícil, assim como separá-la da onda que a precede e que parece empurrá-la em direção à praia (...). Se então considerarmos cada onda no sentido de sua amplitude, paralelamente à costa, será difícil estabelecer até onde a frente que avança se estende contínua e onde se separa e se segmenta em ondas autônomas, distintas pela velocidade, a forma, a força, a direção. Em suma, não se pode observar uma onda sem levar em conta os aspectos complexos que concorrem para formá-la e aqueles também complexos a que essa dá ensejo. (...) O senhor Palomar está procurando agora limitar seu campo de observação; se tem presente um quadrado de, digamos, dez metros de praia por dez metros de mar, pode levantar um inventário de todos os movimentos de ondas que ali se repetem com frequência variada dentro de um dado intervalo de tempo. A dificuldade está em fixar os

21 O nome desse capítulo é o título de uma música do SIBA, de 2007, cujo álbum também tem o mesmo nome.

limites desse quadrado, porque, por exemplo, se ele considera como o lado mais distante de si a linha em relevo de uma onda que avança, essa linha ao aproximar-se dele irá, erguendo-se, ocultar de sua vista tudo o que está atrás; e eis que o espaço tomado para exame se destaca e ao mesmo tempo se comprime. (...). Se não fosse pela impaciência de chegar a um resultado completo e definitivo de sua operação visiva, a observação das ondas seria para ele um exercício muito repousante e poderia salvá-lo da neurastenia, do infarto e da úlcera gástrica.”²² (CALVINO, 1994, p.5-7)

O senhor Palomar tenta traçar um contorno de mundo para observar e descrever com precisão objetiva e no entanto sua missão é sempre falha. Ele não consegue isolar seu objeto de contemplação para fazer o relato completo, já que este vai sendo invadido pelo resto do mundo, pela continuidade das coisas.

Da casca ao caule, do caule à flor, da flor ao pólen, do pólen à abelha.

22 Esse trecho do livro *Palomar* se encontra no capítulo 1.1, “Palomar na praia”, que vai da página 5 à 8. Ao longo do livro, nos deparamos com diversas situações/contextos que Palomar vive, separadas em pequenos textos. Palomar é também o nome de um observatório astronômico que possuía por muito tempo o maior telescópio do mundo. Ítalo Calvino tece essa referência fazendo do personagem sr. Palomar alguém que é extremamente observador, mas das coisas próximas do cotidiano em contraponto à amplitude do espaço.

O termo “ambient music” foi criado por Brian Eno. Laurie Anderson conta que decidiu perguntar-lhe a razão de ter escolhido um termo que remete ao espaço, quando para ela, aquelas músicas pareciam parar o tempo.²³ Brian respondeu sua questão com um comentário sobre o fade out em músicas pop, dizendo que o fade out dá a impressão que em algum lugar a música ainda está tocando. Sugere, segundo Laurie, que a música continua sempre existindo, e que a gravação é apenas um trecho da sua existência. Como se banhar em um rio sonoro que segue em fluxo quando você sai da água.

Em ambos os exemplos há um emaranhamento das noções de continuidade e perspectiva sob o viés do ritmo como fluxo, como disposição num arranjo sempre sujeito à mudança. No caso do senhor Palomar, é a continuidade entre as diversas formas de vida entrecruzadas que impedem que ele isole um objeto ou crie um recorte no espaço para fazer sua análise. Uma coisa está encadeada na outra, cada elemento está constantemente se transformando no que é a partir das suas relações. Na história contada por Laurie Anderson, a continuidade da música nos leva a pensar na perspectiva sempre parcial e localizada do observador-ouvinte-sujeito.

“Cada um de nós se identifica com um *ponto de vista* sobre o mundo”, diz o físico Carlo Rovelli, que é “inerente a toda

23 A história de Laurie Anderson sobre Brian Eno foi contada em uma palestra para Harvard, “Norton Lectures 1: The River | Laurie Anderson: Spending the war without you”.

descrição do mundo observado” (ROVELLI, 2017, p.121). Em toda experiência, estamos localizados - em nosso corpo, em um certo lugar, em um contexto - e portanto a nossa perspectiva é sempre parcial. Rovelli sublinha, no entanto, que embora cada um de nós tenha um ponto de vista particular, não somos uma entidade individual, mas “um conjunto de relações e acontecimentos” (ibid, p. 135), cujas ações e formas pelas quais elaboramos informações se dão de forma integrada com as nossas interações com o mundo. Para tentar lidar com essa dualidade, estamos o tempo todo buscando traçar linhas e limites, dividir as coisas em pedaços, como o senhor Palomar ao tentar isolar uma única onda para fazer a sua análise.

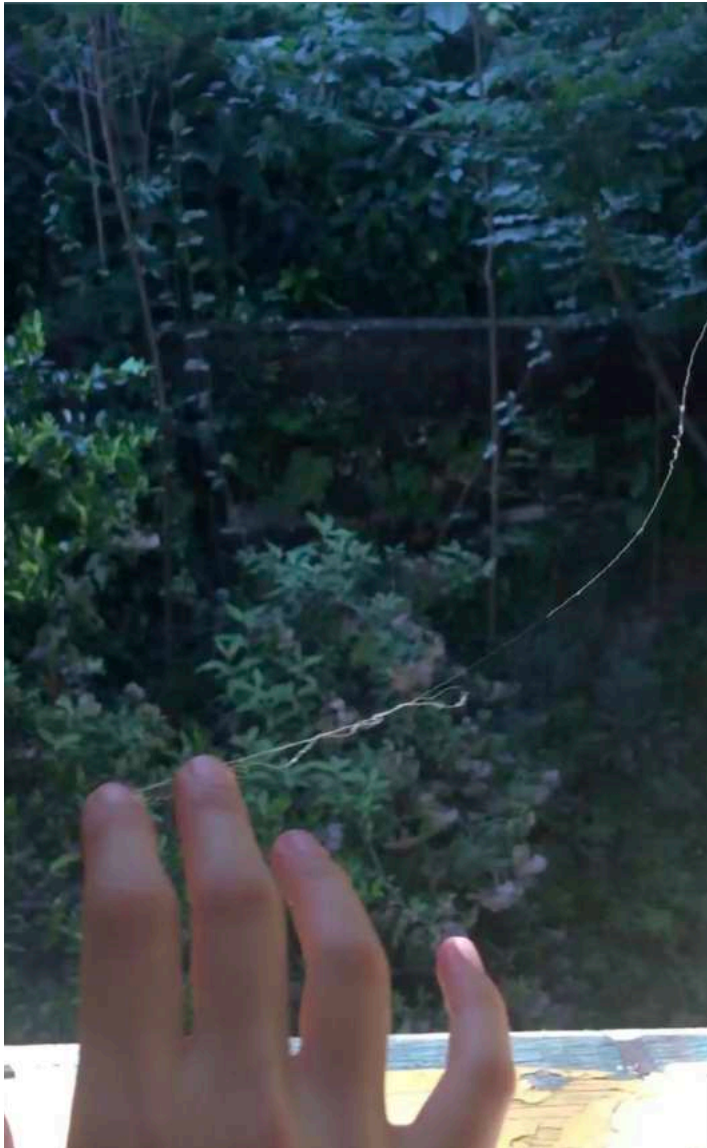
“ao refletir sobre o mundo, nós o organizamos em entes: pensamos o mundo reagrupando e dividindo o melhor possível um contínuo de processos mais ou menos uniformes e estáveis, para melhor interagir com eles. Reagrupamos um conjunto de rochas num ente que chamamos Monte Branco, e o pensamos como uma coisa unitária.” (ROVELLI, 2017, p. 135)

No entanto, como vimos neste trecho do conto de Calvino, as coisas são porosas e estão em fluxos umas com as outras. Na verdade, Rovelli diz que devemos pensar o mundo não em termos de coisas, mas de processos e acontecimentos. Em meio a isso, nós, humanos, fundamos a nossa unidade, a nossa identidade, através de uma “perspectiva sobre o mundo unificada pela memória” (ibid, p.150). Seria então a memória que conecta esses processos e faz

uma coisa ser uma coisa e não outra. “Não somos um conjunto de processos independentes, em momentos sucessivos. Cada momento da nossa existência está conectado com um peculiar fio triplo ao nosso passado - aquele imediatamente precedente e aquele mais distante” (ibid, p.135). Como quando um objeto vem em nossa direção e estendemos a mão rapidamente na sua direção para agarrá-lo, o cérebro, em diversas escalas possíveis, coleta as memórias do passado e segue usando-as continuamente para prever o futuro. “É no cérebro que uma extensão no tempo se condensa em percepção de duração”. (ibid, p.140)

Santo Agostinho, no livro XI das *Confissões*, diz que “quando ouvimos um hino, o sentido de um som é dado pelos sons precedentes e sucessivos. A música só faz sentido no tempo, mas se a cada momento estamos apenas no presente, como podemos apreender esse sentido? É porque – observa Agostinho – a nossa consciência fundamenta-se na memória e na antecipação. Um hino, um canto, estão de algum modo presentes em nossa mente de forma unitária, mantidos juntos por aquilo que para nós é o tempo. O tempo, portanto, é isto: existe inteiramente no presente, na nossa mente como memória e como antecipação.” (ibid, p.140) O tempo não flui de forma uniforme e igual em todos os universos, ao contrário da imagem que costumamos ter dele. A nossa memória tece essa continuidade na percepção do tempo, suas durações e formas de fluir.

Quando Brian Eno diz que o fade out em músicas pop passa a sensação de que em algum lugar a música segue tocando e que a gravação é apenas um trecho da sua existência, nos remete à ideia de que há um devir cósmico que se dá através das interações e da mistura entre as partes, e que este continua indefinidamente em fluxo, mas que tempo, espaço, duração, memórias, vestígios, são, de certa forma, perspectivas.



Donna Haraway sugere que a teia não é a casa da aranha e nem tampouco o corpo dela. Qual seria então a relação da aranha com a teia, construída a partir de sua própria substância secretada? Onde termina a sensibilidade da aranha? Ela pode sentir depois da teia? Onilda poderia sentir, por exemplo, quando a gente, dormindo, se virava de lado na cama? Ou a voz da Madá, nossa vizinha, atravessando as paredes e fazendo-as vibrar? Ou os gambás que caminhavam à noite no forro acima dela? E os panelaços das 20h30 pedindo o fim do governo Bolsonaro? Onde termina a aranha?



“Olha gente, desculpe eu me perdi aqui, eu estou confundindo saber com achar. Pensar com fazer e lembrar e ser. Eu tô fazendo uma grande confusão, por isso eu peço desculpas, não era isso, mas era. Eu estou confundindo chão com magma. Eu estou sendo atraída pelo magma terrestre. Eu estou fazendo um esforço enorme para ficar de pé. Eu estou fazendo um esforço descomunal para ficar de pé aqui nessa sala. Se eu liberar, se eu liberar o esforço, eu sou tragada. Tragada. E fico lá embaixo, no magma. Essa sou eu.

Eu tô fingindo. Eu desenvolvi uma capacidade sobrenatural de me transformar numa criança, num velho, num bebê, num supermercado. Eu tenho vários produtos à venda. Eu me conformo com a falta de troco. E ontem mais uma amiga teve um aneurisma. As pessoas têm tido aneurismas com tanta frequência. Como se elas não estivessem aguentando a pressão. E aí elas têm que tirar o tampo do cérebro delas, para o cérebro delas respirar. Mas eu acho que a gente não devia chegar a esse ponto, entendeu? Eu acho que a gente devia manter a nossa pressão. Manter a pressão num nível possível, num nível exato. Sabe? Eu acho que a gente devia enfrentar as exatas, não só as humanas. Eu optei pelas humanas, mas eu sinto uma falta enorme das exatas. Talvez seja por isso que eu seja fascinada pelas contas. Eu tô... úmida, tão úmida, tão úmida, tão úmida que eu deságua, eu deságua, eu me desagui. Eu desagui. Eu desagui, eu me misturei... eu desagui no rio. Eu desagui, eu

virei veio e eu fui correndo. Eu fui correndo, eu era um rio correndo, um rio correndo, um rio... um rio virando... um rio virando... esgoto. Tem um cheiro de esgoto aqui. Um cheiro de esgoto! Eu finjo que eu não estou sentindo esse cheiro de esgoto, mas ele está aqui. Eu finjo que eu não estou sentindo um amor tão grande, um amor tão irreal que parece que ele não está aqui. Entendeu? Eu vou assim, eu vou fingindo e aí eu vou entrando, eu vou.... eu vou.... eu vou entrando, eu vou entrando pelo cano, eu vou passando pelos canos, eu vou pegando aviões, eu vou entrando em canos pressurizados e canos aguados, e eu vou saindo na pia da tua casa como um peixe. E aí você tem que parar de lavar louça porque agora tem um peixe lá. Um peixinho. E aí você tem que cuidar dele, alimentar ele. Não pode dar muita comida, senão ele morre. Não pode mudar a temperatura da água, senão ele morre. Tem que cuidar dele com uma precisão exata, absurda.”

No texto da atriz, diretora e dramaturga Mariana Lima da peça *Cérebro Coração* (2018), a personagem vai revelando um corpo-matéria que nunca se solidifica, como se estivesse de pé sob um magma vivo. Criança, velho, bebê, supermercado, peixe, rio, corpo que vai virando, que não se define por uma identidade estável.

Viveiros de Castro diferencia o devir da mudança, dizendo que o primeiro é uma superposição intensiva de estados heterogêneos, enquanto a segunda é uma transposição extensiva de estados

homogêneos. A noção de devir nos leva a pensar os corpos como traços em deslocamento em um constante processo de renovação. A superposição, no lugar da transposição, indica que o corpo não era uma coisa e agora é outra, mas que justamente é ambas, é o encontro, a colisão.

Em meio a estes processos de metamorfoses e colisões, nos perguntamos: o que é aquilo que retorna, e o que é aquilo que não é mais o mesmo?



o significado das coisas nunca é estável

O artista belga Francis Alys, começa seu livro *Numa Dada Situação* (2010) com a frase que dá nome a este capítulo: “O significado das coisas nunca é estável”. O livro parte de uma performance em que Alys corre para dentro de um tornado com uma câmera na mão, que posteriormente se desdobra em palavras, imagens, fragmentos de textos e outros trabalhos do artista, que de alguma forma circundam as forças envolvidas nesta performance. Fazendo uma metáfora com a forma do tornado, Alys contrapõe a ideia do círculo, daquilo que se repete, com a espiral, que parece simbolizar aquilo que faz furo na repetição, que gera desordem, mas que também possibilita a transformação.

O círculo é fechado, com uma linha clara delimitando o dentro e o fora, e a espiral, à maneira do tornado, é o estilhaçamento dos limites, uma desorganização, é aquilo que provoca uma quebra nos códigos. Quando a ação espirala, ela conduz não para frente, mas por todos os lados. Laurie Anderson, em seu filme *Heart of a Dog* (2016), conta sobre o dia em que caminhava com seu cachorro em uma montanha e este foi quase atacado por um gavião, que ao notar que o cachorro não era um coelho mudou de ideia sobre o ataque. O cachorro, que andava sempre à espreita de qualquer perigo olhando para frente, para os lados e para trás, a partir deste dia entendeu que seu campo de vigília deveria se ampliar bastante: também o céu deveria estar incluído com suas múltiplas direções possíveis. Esta imagem surge aqui como

metáfora para a ampliação do campo de possibilidades que ocorre no momento que se gera a desordem.

O fazer espiralado a que Alys se refere é um mecanismo de presença, de repetição que não volta sempre para o mesmo lugar, mas testa o limite dos códigos, desconstruindo-os e permitindo a criação de novas sintaxes. Grace Passô, na performance *Sobre o que ainda não sabemos* (2017) repete por quinze minutos a palavra macaca, enfatizando o gesto de inaugurar a palavra a cada ato de dizê-la. Para tanto, segundo Passô²⁴, é necessário movê-la, destruí-la. Ao pronunciar a palavra se evoca o outro para uma convivência sensível, sendo portanto uma vida que se instaura a cada repetição de palavras e sonoridades.

Qual o instante em que podemos recomeçar?

Viver, morrer e renascer, a repetição e a diferença, ordem e desordem. Tem uma carta no nosso tarô, o III de Acúmulos, que parece se referir a isso. Esse tarô, criado há cerca de 7 anos, tem sua estrutura inspirada no tarô de Marselha, mas seus naipes e arcanos foram todos inventados. Cada carta se relaciona a um acontecimento vivido que fora percebido como

24 A fala de Grace Passô sobre sua performance foi dita no *Janelas Abertas* 9, programa do NEP -*Núcleo Experimental de Performance*. Nesta edição, Passô conversa com Ricardo Aleixo no dia 24/6/2020.

um sinal, mas que não sabíamos como atribuir significado. O tarô busca encontrar sentidos e direções a partir de perguntas e das relações entre as cartas. O III de Acúmulos é uma carta curiosa, pois todas as vezes ao longo de quase três anos em que jogamos e dispusemos as cartas em passado, presente e futuro, ela reaparece na posição futuro. São 78 cartas, mas sempre ela, ali, no futuro, não importa a pergunta, não importam quais as outras cartas na mesa. Na carta, vemos um espaço que parece ter passado por um colapso e agora possui uma espécie de ordem na desordem, um estado de suspensão em que as coisas, fragilmente equilibradas umas sobre as outras, poderiam desabar a qualquer momento. Há beleza (aos nossos olhos) nessa disposição. É como alguns filmes de ficção científica, em que há uma pequena suspensão antes de algo acontecer, uma disrupção no tempo, que por instantes parece parado, para em seguida perceber que já estávamos adentrando outros mundos e outros tempos.

Pensando na desordem como algo que conduz não para frente, mas por todos os lados, cria-se uma turbulência na associação direta entre ação e finalidade, colocando em xeque a ideia de progresso, de que só é possível agir sob uma perspectiva de futuro, tal como nos mostram as linhas de errância de Deligny. A aranha, diz o pedagogo, tece por tecer, e caso o mosquito seja fígado pela sua rede, vai comê-lo, mas a teia não nasce de um projeto pensado, e sim das vísceras do corpo. O fazer por fazer.

O corpo. Regredir, avançar. Dizer, até onde for possível, sim; até onde, não. A grandeza em segurar. Ir por liberdade ilusória. O caos sempre perfeito. (caos não é o distúrbio da ordem). (O caos como o (in)alcançável da forma). Aproximam-se incomensuráveis fatias de sentidos. Portanto; forças, forças, forças. (COSSAN, 2001, p.49)



Vivemos em uma conversação temporal bagunçada, em interseções vivas de presente, passado e futuro, onde o futuro, como diria John Cage, está sempre emergindo ativamente do nosso intercâmbio com o mundo. A transição entre um estado de ordem e um estado de desordem deriva da relação de cada ser com outras formas de existência. “Estou verde como o mar ao meio-dia. Estou contente. O mundo não acaba. A entropia não aumenta sempre porque o mundo não é um sistema isolado. Acho que do outro lado está Deus. O mundo e Deus comunicam” (LOPES, 2014, p.415).

Esse poema de Adília Lopes aponta para a troca de energia entre as forças atuantes em um encontro que geram certo equilíbrio entre a ordem e a desordem. Como uma repetição que espirala, a diferença surge como fator potencial: potência de colapso, potência de múltiplos caminhos, potência do imprevisível.



o saber de outras temporalidades que excedem nossa noção de oposição de destino versus contingência

*tanto depende
de um*

*carrinho de mão
vermelho*

*vidrado pela água
da chuva*

*perto das galinhas
brancas.*

O *Carrinho de Mão Vermelho* (1938)²⁵, de William Carlos Williams, é um poema que fala de forma muito singela sobre o tanto que depende de uma configuração que é provisória e de como os seres animados e inanimados influenciam uns aos outros através de suas relações. Há uma situabilidade desta imagem, pois não é qualquer carrinho de mão vermelho, é aquele que está perto das galinhas brancas em um dia de chuva. Ao apresentar um objeto inanimado com temporalidade e vitalidade, Williams aponta para a maneira como cada existência interfere em todas as outras que coexistem com ela em uma dada situação. O pensamento rítmico, como vimos, opera a partir destas histórias conjuntas.

25 Tradução de Haroldo de Campos.

O filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein vai pensar sobre o tanto que depende de uma configuração provisória de palavras para imbuí-las de significação no que ele denominou “jogos de linguagem”. Aproximando a filosofia e a linguística, nos jogos de linguagem, cada palavra tem seu significado atribuído dentro das regras do jogo linguístico que está sendo jogado, numa certa circunstância, ao invés de determinado como uma propriedade fixa da palavra. A mesma palavra pode ter então diferentes significados em diferentes contextos / ‘jogos de linguagem’. Para Wittgenstein, todo signo isolado é um elemento morto e portanto não faz sentido perguntar o significado de uma palavra e sim a multiplicidade de seus usos. O significado da palavra surge, assim, a partir de seu uso na linguagem. A linguagem, para Wittgenstein, seria portanto um conjunto de distintos jogos de linguagem e só deve ser observada em movimento.

Nos jogos de linguagem, “não podemos de antemão decidir como é o jogo, prever que lances podemos dar ou imaginar o que poderia ocorrer se jogássemos” (MARTINS, 2016. p.23). Sua pluralidade se dá através da dinâmica de seus cruzamentos. É circunstancial.



O biólogo e filósofo estoniano Jacob von Uexküll pesquisava a maneira que o mundo existe para cada animal a partir da sua morfologia, suas sensibilidades e seus potenciais de ação. A sua teoria do *Umwelt* parte da pressuposição de que os animais, possuidores de órgãos sensoriais diferentes dos nossos, percebem o mundo de uma outra maneira. As abelhas teriam uma percepção de cores diferente da nossa, as borboletas sentiriam cheiros que nós não podemos sentir, etc. Entender como o mundo existe para um animal é impossível, sabemos, mas sua elaboração pela lógica da observação e da filosofia se desdobra como uma equivocação controlada. A teoria de Uexküll sobre a comunicação dos organismos diz existir tantos mundos e significações quanto há sujeitos: o significado que o ambiente vai ganhar é outorgado pelo organismo.

Assim como nos jogos de linguagens de Wittgenstein o significado de uma palavra pode ter diferentes significados dependendo da circunstância na qual é trazida, em Uexküll o significado para o animal se dá a partir de sua ação no mundo. Essa ação, segue ele, é tão próxima e sintonizada com a sua percepção, que ele vai construindo o mundo assim, percebendo e agindo. A coisa que ganha significado não tem portanto um significado em si, extrínseco à percepção do animal, prévio ao encontro. A pedra, por exemplo, é abrigo para o caranguejo mas ela não era abrigo antes, ela ganha esse significado quando o caranguejo se esconde embaixo dela. Uexküll elabora, portanto, que os animais atribuem

significado ao meio ambiente, mas não é uma relação que traz para o mundo de dentro uma representação pessoal do mundo de fora.

Cada animal cria significados diferentes, por isso vive em mundos diferentes, mesmo que coexistindo no mesmo espaço físico. Ele vai chamar *Umwelt* o mundo-próprio de cada organismo, que por sua vez é constituído por um mundo de ação e um mundo de percepção.

No mundo de percepção, está tudo o que um organismo percebe em seu entorno, por meio de seus órgãos receptores, e induz nele a apreensão significativa de determinadas características sensíveis do mundo. No mundo de ação, o organismo age sobre o mundo por meio dos órgãos efetadores. As relações de significação entre organismo e objeto obedecem sempre à unidade circular e dinâmica entre mundo de percepção e mundo de ação. (ARAÚJO, SOUZA, 2018)

Uexküll dá o exemplo do carrapato, com três tipos de significado: o primeiro seria o cheiro de suor dos mamíferos, que provoca a queda do carrapato de modo a pousar no hospedeiro; o segundo seria as características da pele e do pêlo do carrapato, que o orienta para o melhor local para se entocar; e por último a temperatura da pele, através da qual ele vai saber onde fazer a sucção do sangue, procurando os vasos sanguíneos próximos à superfície da pele.

O significado das coisas está então na interação, nessa percepção-ação que vai trazer elas para o mundo de um animal, atribuindo-lhes significado. O animal cria mundo dentro de um sistema que é coerente para ele. O significado de cada coisa é atrelado às suas relações e sua localização, e pode desencadear cadeias de eventos. O sentido, portanto, é circunstancial.

No capítulo V de Versões do livro de Vinciane Despret *O que diriam os animais?* a autora fala de um artigo da *National Geographic* sobre chimpanzés de um santuário de reabilitação nos Camarões que reagem de forma incomum quando seus cuidadores lhes apresentam o corpo de uma chimpanzé amada por todos que acabara de morrer. O comportamento silencioso e imóvel diante do corpo foi interpretado como uma reação de luto, levando a múltiplos questionamentos. É possível afirmar que eles têm consciência de que a chimpanzé não estará mais lá? Ou teriam sido influenciados pelos cuidadores que teriam, de alguma forma, os guiado a reagir daquela maneira ao se depararem com o cadáver? Diante destes questionamentos, Despret nos conduz a duas figuras da tradução: o *tema* e a *versão*.

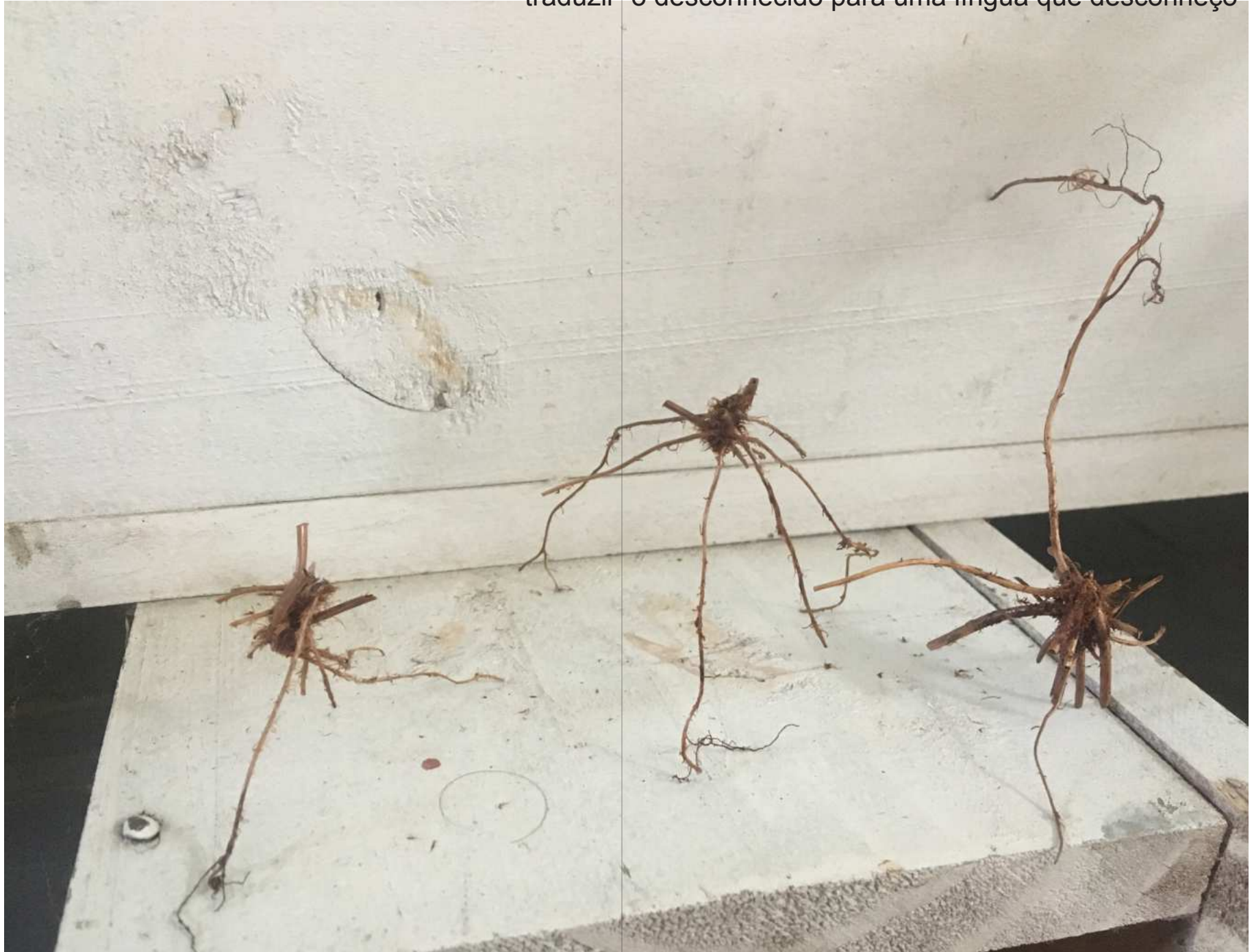
O tema se refere a um exercício de tradução cuja importância é a fidelidade ao original, ou seja, a compreensão do luto como algo que possui o mesmo significado para nós e para os chimpanzés. A versão, por outro lado, pressupõe escolhas que se baseiam na multiplicidade de sentidos possíveis: “um mesmo termo pode abrir

inúmeros significados e fazer os sentidos divergirem”(DESPRET, 2021, p. 280). Ao invés de perguntar se o luto dos chimpanzés corresponde ao luto dos humanos, a versão age através de um duplo procedimento:

Quais são os múltiplos sentidos (...) capazes de dar conta do luto entre os humanos? E a pergunta pode remeter aos chimpanzés: quais sentidos poderiam existir entre eles? Não há, portanto, tradução de um termo a outro, mas um duplo movimento de comparações, dentro de cada universo de sentidos possíveis, sob o efeito do que o outro termo induz (ibid, p.280).

A versão torna visível a própria operação de tradução. Viveiros de Castro diz que uma boa tradução “permite que os conceitos alienígenas deformem e subvertam a caixa de ferramentas conceitual do tradutor para que o intencio da língua original possa ser expresso dentro da língua nova”. (ibid, p.282). Traduzir, Despret propõe, não é explicar o mundo dos outros, é experimentar “como pensamos quando pensamos como um rato” (ibid, p.282), fazendo referência ao seu livro *Penser comme un rat* (2009). É criação e fabulação.

traduzir o desconhecido para uma língua que desconheço



uma ânfora quebrada

Walter Benjamin, em sua reflexão sobre a tradução, tece uma das mais importantes imagens de sua filosofia: a metáfora sobre a reconstrução de uma “ânfora quebrada”. Nesta, os cacos, ao encaixarem-se uns aos outros, se complementam, propondo assim que as línguas sejam reconhecidas como fragmentos de uma língua maior.

Assim como os cacos de um vaso, para poderem ser recompostos, devem seguir-se uns aos outros nos menores detalhes, mas sem se igualar, a tradução deve, ao invés de procurar assemelhar-se ao sentido original, ir reconfigurando, em sua própria língua, amorosamente, chegando até aos mínimos detalhes, o modo de designar do original, fazendo assim com que ambos sejam reconhecidos como fragmentos de uma língua maior, como cacos são fragmentos de um vaso. (BENJAMIN, 2001, p. 207)

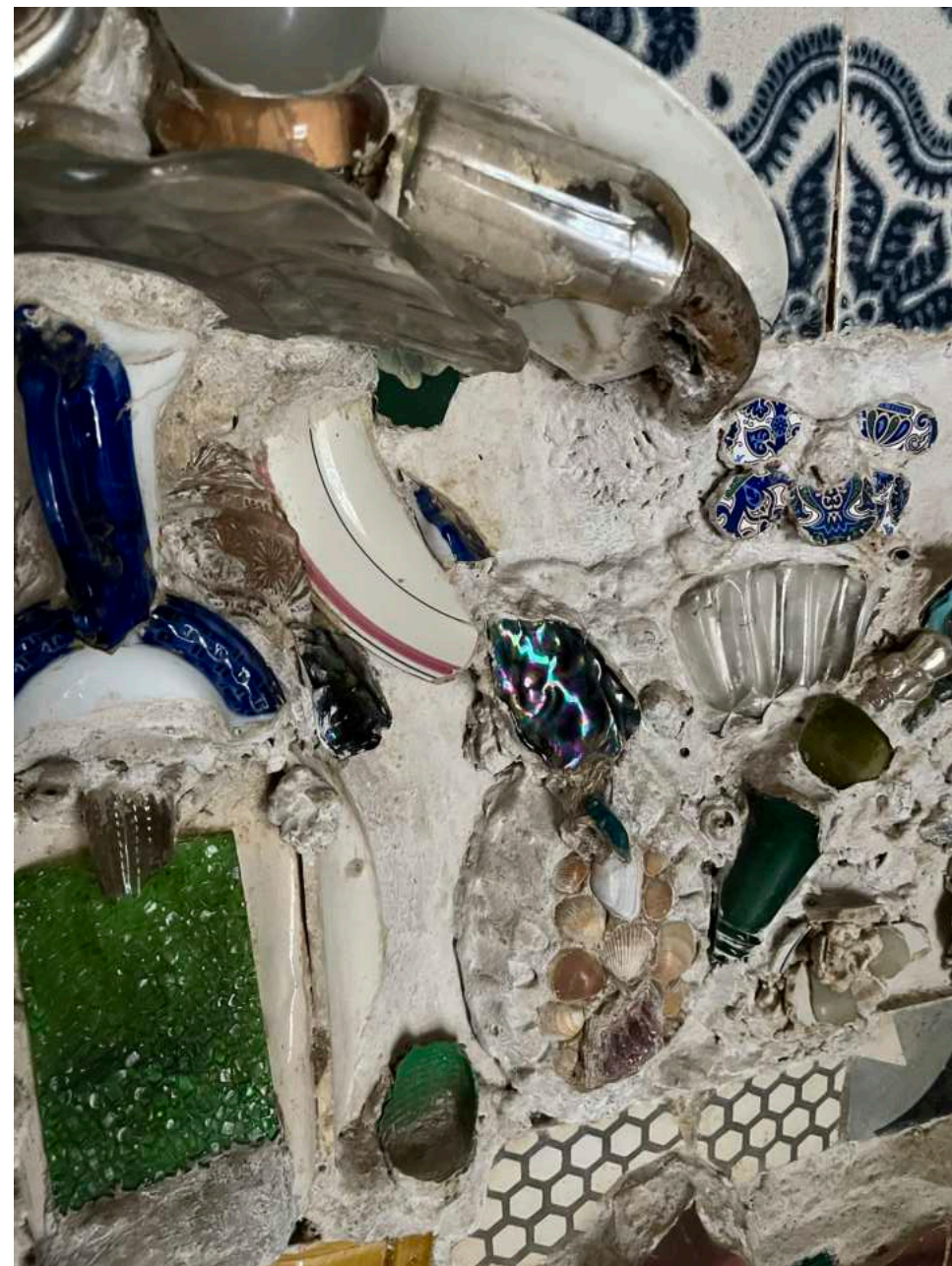
Ao crer em uma língua “pura” (em suas palavras), da qual todas as línguas são reflexo, Benjamin elabora o conceito de tradução a partir da ideia de complementaridade entre as línguas, noção que vai ser desenvolvida principalmente no texto *A Tarefa do Tradutor*, de 1923. A tarefa do tradutor é buscar essa linguagem verdadeira, da qual a língua, como os cacos de um vaso, são apenas fragmentos. Ele vai chamar de modos de intenção aquilo que se expressa nas mais diferentes línguas e seus conjuntos de objetos e sistemas. Uma boa tradução, diz ele, ressoa a intenção da língua traduzida, faz reverberar seus ecos.

Propomos por um momento tomar emprestado essa imagem da ânfora e desenhá-la sob o signo do ritmo. Simultaneamente singular e plural, o ritmo toma corpo a partir de uma multiplicidade de ritmos que se relacionam, se modificam e juntos criam um único ritmo que está sempre se transformando.

O vaso do ritmo é incessantemente quebrado e novamente reestruturado, sendo o contorno de cada caco redefinido a cada nova ruptura. Um vaso que se expande e contrai, incorporando novos cacos e se desfazendo de outros. Nessa analogia que estamos tecendo, o que provoca que o vaso continue sendo quebrado é a própria relação entre os cacos, que não se conformam “amorosamente”, mas se atraem, repelem, colidem, e se transformam.

Em São Pedro da Aldeia, Gabriel dos Santos criou a Casa da Flor. Nascido em 1982, Gabriel, que era trabalhador das salinas e do roçado, passou sessenta anos de sua vida construindo esta casa, que é uma junção de cacos, ladrilhos, azulejos quebrados, lâmpadas queimadas, osso de baleia, coisas encontradas no lixo, vidro, coisas que recebia de presente, e hoje é um espaço tombado pelo iphan aberto a visitação. As coisas, deslocadas de sua utilidade, encontram umas as outras pelas paredes, pelo teto, pelos cantos, criando juntas imagens de flores e composições deslumbrantes. Seu Gabriel reinventa o significado de cada um desses cacos, que se tornam fragmentos de um novo “todo”: a Casa da Flor. Cada caco, no entanto, carrega consigo uma trajetória, não apenas de utilidade, mas dos lugares pelos quais passou, situações, e como foi parar ali, nas mãos de Gabriel. Eduardo Coutinho fez um filme que parte da história de Gabriel e a Casa da Flor cujo título é Fios da Memória. Achamos interessante essa junção das ideias de fio e de cacos, desses fragmentos de pontas soltas, histórias que seguem em aberto. Seguimos um procedimento parecido aqui, neste trabalho, onde ao invés de conclusões, abrimos novas portas, buscamos caminhos.

Essa imagem do encontro de cacos nos remete a ideia que estamos trabalhando aqui, da natureza como uma grande trama movida por forças internas, onde por trás de cada parte, de cada fragmento, há uma indissolúvel cadeia que une a tudo, seres, coisas, lugares, linguagens.



Sonho de uma língua comum era o título deste trabalho até o momento da qualificação, uma referência/ empréstimo do livro de poemas de Adrienne Rich, *The Dream of a Common Language*, de 1978.

Há neste livro um poema, *Fantasia para Elvira Shatayev*, no qual a narradora possui uma voz singular-plural. O poema é uma espécie de diário imaginário de Elvira, líder de um grupo de escaladoras russas que morreram em 1874 durante uma nevasca em Lenin Peak, na Ásia Central. Aquela seria a primeira vez na história que um grupo de apenas mulheres chegaria ao topo do Lenin Peak.

*If in this sleep I speak
it's with a voice no longer personal
(I want to say with voices)
When the wind tore our breath from us at last
we had no need of words
(...)
Every cell's core of heat pulsed out of us
into the thin air of the universe
the armature of rock beneath these snows
this mountain which has taken the imprint of our minds
through changes elemental and minute
as those we underwent
to bring each other here
choosing ourselves each other and this life
whose every breath and grasp and further foothold*

*is somewhere still enacted and continuing
(...)
A cable of blue fire ropes our bodies
burning together in the snow
We will not live
to settle for less
We have dreamed of this
all of our lives.*

A voz singular-plural reforça a ideia de empoderamento através da formação de uma comunidade entre essas mulheres. “We know now we have always been in danger/ down in our separateness/ and now up here together/ but till now/ we had not touched our strength”. A articulação da voz de mulheres em confronto ao cânone masculino atravessa o livro de Rich, cujo título parece se referir à ambivalência do poder da palavra a partir de uma perspectiva feminista.

Aqui, nesta pesquisa, quando imaginamos o que seria uma língua comum, estamos pensando nas múltiplas vozes humanas e não humanas que estão entrelaçadas e que, justamente pelo poder da palavra, se deparam com um abismo, o empoderamento de certas vozes em detrimento de outras.

A ideia de uma língua comum também faz alusão à ânfora de Benjamin. Tal convergência messiânica, segundo ele, sugere

que a relação íntima entre as línguas consiste no fato de serem aparentadas naquilo que querem dizer. Benjamin não considera a linguagem como particularidade humana, mas diz, ao contrário, que tudo estaria atravessado por essa “linguagem geral”, cujas línguas, em suas intenções, “se complementam mutuamente”. Este algo comum entre as línguas de diferentes formas de vida, a nosso ver, não está no significado ou no campo da comunicação estritamente, mas na maneira como essas múltiplas linhas entrecruzadas, juntas, constituem um ritmo, que se forma e desforma continuamente, como os cacos e a ânfora.

Segundo Benjamin, o que se traduz não é o comunicável, e sim aquilo que se reconhece como inapreensível, o “poético” (BENJAMIN, 2001, p.102). Cada ser traduz incessantemente, desenhando assim suas formas de existir e de agir no mundo. Pensar essas línguas é pensar em práticas e gestos, em linhas e trilhas, em movimento, trajetória, rastro, velocidade. É pensar, a partir de uma ótica relacional, em expressões corporificadas e criadoras de mundo, na fricção de coisas, na ação.

Glissant diz que:

ao vermos uma paisagem Africana, mesmo que não conheçamos por exemplo, a língua banto, há uma parte dessa língua que nos atinge e nos interpela através dessa paisagem, mesmo que nunca tenhamos ouvido uma só palavra de banto. E ao vermos as

paisagens do planalto australiano, mesmo que não conheçamos nenhuma palavra da língua dos aborígenes da Austrália, somos impregnados por algo que emana dessas paisagens (GLISSANT, 2005, p. 133)

Ele crê, assim como Benjamin, na soberania de todas as línguas do mundo na prática da sua própria língua. Ele afirma que o tradutor só poderia estabelecer relação entre duas línguas na presença de todas as outras línguas, pois estas são fortes em seu imaginário, mesmo sem conhecê-las.

Esse algo que emana dessas paisagens, cremos, tem a ver com luz, com manchas, sombras, pontos, linhas, contornos, memórias. Sensações. A tradução, arriscamos dizer, tem a ver com sensação. Com intuição. Com vibração. Com música. Cada encontro tem uma melodia, que provoca ao seu redor uma outra melodia, que altera a primeira e assim por diante, criando uma imensa paisagem-melodia-fluxo. Uma “linguagem de mil línguas” (CIXOUS, 1975) contra a monarquia ontológica.

Esse título, O sonho de uma língua comum, foi por fim deixado de lado pois acreditamos que há nele uma armadilha. Nossa intenção não é nem nunca foi a convergência na multiplicidade de línguas, muito pelo contrário. Essa pesquisa exalta justamente aquilo que se cria na pluralidade. O título fazia sentido ao encontrar ressonâncias com a ideia do ritmo, que é simultaneamente

singular e plural, levando a compreensão de que as vozes das diferentes formas de vida não podem ser ouvidas isoladamente, pois estão emaranhadas a uma multitude de outras vozes. A armadilha, cremos, está na forma que esse título pode também ser lido remetendo a uma espécie de apagamento de certas línguas em detrimento de outras, como se houvesse a intenção de unificar as línguas, em vez de observar o encontro delas. Ao usar a voz “nós”, desejamos afirmar e elogiar a diversidade sem renunciar as tensões e contradições que permeiam qualquer agrupamento de forças heterogêneas.

No artigo de Aparecida Vilaça, *Versions versus bodies: translations in the missionary encounter in Amazonia* (2016), a antropóloga conta que os Wari têm uma língua comum a todos os seres. No entanto, para ouvir outros seres falando essa língua comum, é necessário se transformar antes. A vida para este povo se baseia na coexistência de diversos mundos, e não de diferentes culturas com perspectivas próprias sobre o mesmo mundo. Os seres usam portanto os mesmos nomes, mas há diferentes mundos para essas palavras. Para se comunicar através dessa língua comum, é necessário uma metamorfose corporal objetificada no mimetismo.

Vilaça conta uma história que ouviu na Vila de Sagarana em 2005, de A'ain Tot, uma mulher de cerca de sessenta anos na época, que quando criança foi chamada por sua mãe para pescar em algum lugar. Elas caminharam, passaram a noite na floresta e A'ain Tot

não tinha ideia que não era sua mãe, e sim um jaguar idêntico à esta. Quando ouviu seu irmão mais velho gritando por ela no dia seguinte, a mãe disse que ia defecar e desapareceu. O irmão encontrou-a coberta de pêlo de jaguar. A autora conta que a questão da tradução fica ainda mais evidente com a reação dos ouvintes enquanto A'ain Tot contava a história: ela narra que durante o percurso pela floresta ela e a mãe comeram uma fruta nao', uma fruta muito apreciada pelos Wari.

What was it? A fruit (memem)?" someone asked. To'o Xak Wa (whose mother had been abducted by a jaguar) suggested, "Seven-banded armadillo" (kwari). Paletó, her husband, retorted, "Tail of six-banded armadillo" (kahwerein pikot). To'o Xak Wa pondered, "Perhaps it was paca [mikop]." "I don't know," the narrator said, and To'o Xak Wa immediately corrected herself: "That's it, papaya is paca!" (makujam namikop) - meaning, for the jaguar. (VILAÇA, 2016, p.5)

É como se os ouvintes tivessem dicionários Wari-jaguar em suas cabeças, que estavam usando para traduzir o que a narradora contava, diz Vilaça. Assim, a questão não era encontrar as palavras equivalentes na língua deles para as palavras ditas pelo jaguar, e sim identificar no mundo do jaguar um equivalente empírico para as palavras do animal.

Esse encontro narrado por A'ain Tot nos leva outra vez à Despret e ao procedimento da versão que falamos há pouco, esse “duplo movimento de comparações, dentro de cada universo de sentidos

possíveis, sob o efeito do que o outro termo induz”, ou, no caso do texto de Aparecida, sob efeito do que o mesmo termo induz. (DESPRET, 2021, p.280)

Traduzir, de acordo com o modo da versão, conduz, pois, a multiplicar as definições e os possíveis, a tornar perceptíveis mais experiências, a cultivar os equívocos; em suma, a proliferar as narrativas que nos constituem como seres sensíveis, conectados aos outros e afetados. Traduzir não é interpretar, é fazer experimentos com as equivocações. (ibid, p. 290)

Ela faz alusão à noção de equivocação de Viveiros de Castro que vimos anteriormente, que propõe que qualquer contato de seres de mundos diferentes já parte de uma equivocação. Assim, segundo ele, o procedimento de comparações da antropologia quando cultiva a intenção de traduzir, e não de interpretar a diferença, pode chegar a uma aproximação, uma equivocação controlada. A versão, Despret diz, “cultiva essas divergências e essas bifurcações de maneira controlada - mas, como se diz, andar é uma maneira controlada de cair”(ibid, p.280).

A versão implica, em vez de tentar explicar ou decifrar o mundo de outros seres. Ela alarga e transforma o nosso mundo. Na história de Despret sobre o luto dos chimpanzés, o modo da versão age provocando uma reflexão sobre os múltiplos sentidos do luto entre os humanos, para então remeter aos chimpanzés e o sentido que poderia existir entre eles. Um procedimento semelhante acontece em Vilaça, quando os ouvintes da história se questionam se *nao*'

seria uma fruta, um tatu, o rabo do tatu, um mamão, criando esse duplo procedimento de comparações de sentido sob efeito daquilo que o termo e os mundos em questão induzem.

A versão busca tornar perceptível certas relações que antes eram invisíveis ou que possuíam um outro sentido. A “Relação”, tema de pesquisa de Glissant, assim com R grafado em maiúsculo, “é força que irradia, dispersa; é força relativa que difrata e se contrapõe, portanto, ao conceito absorvente, totalitário, de “unidade”, que é força que concentra.” (ROCHA, 2002, p. 35). A tradução em versões baseia-se justamente nisso, na multiplicidade de sentidos possíveis, no leque das possibilidades que as “homônimas” abrangem: um mesmo termo pode abrir inúmeros significados e fazer os sentidos divergirem.” (DESPRET, 2021, p.279-280) A tradução como forma de conectar relações de diferenças.

A *Poética da Relação* surge como resposta/proposta do martinicano à violência da dominação colonialista nas Antilhas. O Caribe foi um dos primeiros alvos das expedições colonizadoras, local onde chegaram os primeiros navios negreiros trazendo mão de obra escrava para o continente. Os colonizadores, promovendo uma política de assimilação cultural e discriminação racial, iam desvinculando a população que se formava de sua história. Nesse contexto, Glissant busca ferramentas e conceitos para pensar a mistura de raças, culturas e histórias em suas ambiguidades, enunciando a diversidade de experiências e relações. “A identidade-relação está ligada, não a uma criação do mundo, mas

à vivência consciente e contraditória dos contatos entre culturas” (GLISSANT, 2011, p.139).

Partindo do pensamento da raiz e do rizoma de Deleuze e Guattari, Glissant vai elaborar seu conceito de ‘identidade raiz única’ e ‘identidade rizoma’, onde a primeira aniquila o entorno e a segunda vai de encontro a outras raízes. A identidade rizomática é forjada na diferença e na multiplicidade, em oposição ao conceito de raiz, que se vincula à unidade. O rizoma é polimorfo, cresce sem direção prévia, seus tentáculos fazem contato com outras raízes, percorrem caminhos inesperados.

[O rizoma] não se deixa reconduzir nem ao Uno nem ao múltiplo. Ele não é o Uno que se torna dois, nem mesmo que se tornaria diretamente três, quatro ou cinco etc. [...] Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções movediças. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda. (DELEUZE, 1996, p. 31)

Na epígrafe de seu livro *A Poética da Relação*, encontramos a frase do poeta e crítico Kamau Brathwaite, “The unity is submarine”. Se referindo às ilhas caribenhas, Brathwaite vai situar a fragmentação do arquipélago como uma questão de perspectiva situada: na superfície, as ilhas parecem fragmentos, mas embaixo d’água elas formam uma cadeia montanhosa submarina. Essa frase-imagem que abre o livro de Glissant

propõe uma leitura que não privilegia o fragmento ou a unidade, mas aquilo que os conecta. A topografia submersa faz alusão às correntes históricas, linguísticas, culturais e as memórias que conectam estas ilhas, invadidas pelos navios colonizadores por aquele mesmo mar. Além disso, por seu posicionamento geográfico, o Caribe tem suas ilhas como lugar de trânsito, onde coisas chegam e partem. Há nesse fluxo espaço para o novo, o inesperado. Na obra de Glissant, a condição insular do Caribe estabelece o aberto, o diverso, uma abertura ao outro por meio de pensamentos inacabados e em constante construção, o sendo no lugar do ser.

Para Glissant, é preciso pensar a Relação de forma que esta não silencie a voz das minorias, mas, ao contrário, que atue como rizoma em suas múltiplas formas de organização e expressão. A língua crioula, objeto de estudo de Glissant, é parte de um contexto onde predomina a vivência contraditória e consciente do contato entre diferentes línguas e culturas que estão sempre se reconfigurando através da Relação, criando novas culturas híbridas.

Glissant vai chamar de criouliização a identidade que é forjada na diferença, na multiplicidade e na relação em processo, quando “elementos heterogêneos, os mais distantes uns dos outros, são colocados em presença uns dos outros e produzem um resultado imprevisível” (GLISSANT, 2005) O fator da

imprevisibilidade na crioulização é fundamental, pois coloca uma ênfase no caráter processual e provisório das relações.

O desfile da escola de samba *Paraíso do Tuiuti* trouxe em 2023 um samba-enredo contando a história dos búfalos da ilha de Marajó. No século XIX, os búfalos, comercializados, estavam sendo transportados da Índia, seu país de origem, para a Guiana Francesa. O navio que os levava bateu em uma pedra durante uma tempestade e toda a tripulação humana morreu. Os bichos, no entanto, conseguiram nadar até a costa da Ilha de Marajó. O samba-enredo conta como isso se transformou em uma manifestação cultural. Os búfalos passaram a ser um símbolo de Marajó, e estima-se que haja hoje cerca de 600 mil desses animais na ilha.

Esse deslocamento cria um híbrido entre as duas culturas, como Glissant nos fala, uma crioulização. Mestre Damasceno, o artista popular quilombola Marajoense homenageado pela escola, é o criador do búfalo-bumba, que é um boi-bumba com a cabeça do búfalo. O desfile misturou palácios indianos com vasos de cerâmica marajoenses, búfalos com monstros marinhos, contando essa trajetória dos búfalos justamente através do encontro de culturas.

Durante a transmissão do desfile da *Paraíso do Tuiuti*, Milton Cunha, comentarista da TV Globo, elogiava a passista da escola de

samba quando disse: 'A passista carnifica o tambor'. Essa frase nos impactou, e será nosso gancho para entrar no próximo capítulo. Ela remete à uma tradução encarnada, que não se faz transportando uma cadeia de sons para outra cadeia de sons, mas que gera um transtorno sensorial.

APALPADELAS

O que atrapalha ao escrever é ter que usar as palavras.
É incômodo. Se eu pudesse escrever por intermédio
de desenho na madeira. Ou de alisar a cabeça de
um menino ou de passear pelo campo, jamais teria
entrado pelo caminho da palavra.

CLARICE LISPECTOR

Sobre Tradução de poesia

*Zumbindo um besouro pousa
numa flor e encurva
o caule delgado
e anda por entre filas de pétalas folhas
de dicionário vai direto ao centro
do aroma e da doçura
e embora trastornado perca
o sentido do gosto
continua
até bater com a cabeça
no pistilo amarelo
e agora o difícil o mais extremo
penetrar floralmente através
do cálice até
a raiz e depois bêbado e glorioso
zumbir forte:
penetrei dentro dentro dentro
e mostrar aos cépticos a cabeça
coberta de ouro
de pólen.*

HERBERTO HELDER

tentáculos

A frase de Milton Cunha nos levou de volta a 2020, em uma aula de Helena Martins no curso “Performances em tradução”²⁶ onde ela falava sobre o poema “Sobre tradução de poesia”, de Zbigniew Herbert, “mudado em português” (HELDER, 1997, p. 9-10) por Herberto Helder.²⁷

Martins diz que o besouro, ao penetrar floralmente, já está embriagado por essa flor-poema em uma experiência de tradução que é gritantemente corpórea. O besouro arrisca a integridade do próprio corpo, que se funde a um “mundo flor”, onde as rúbricas são outras, diferentes de seu mundo. A glória do tradutor é um zumbido forte. Um

26 A aula “Performance em tradução”(2020), da professora Helena Martins, foi uma grande inspiração para nossa reflexão e entendimento mais amplo sobre a noção de tradução e para a os caminhos que este trabalho tomou. Segue um trecho da descrição da aula no programa acadêmico: “A proposta deste curso é refletir sobre um conjunto selecionado de práticas dramáticas contemporâneas singularmente atravessadas pela circunstância da tradução. O encontro com tais materiais será tomado como ocasião favorável para discutir as relações entre tradução, corpo e performance – e, em uma dimensão mais geral, para sondar o devir (silencioso) das formas de vida, os deslocamentos que podem ocorrer nas esferas mais arraigadas e irrefletidas dos corpos coletivos e individuais.”

27 Herberto Helder sobre os poemas “mudados para o português”: “Era fazer como se tivesse traduzido o poema, como se o tivesse mudado para português e para mim – e este mim é um idioma, suponho, ou pretendo –, era enfim deixar-me atravessar pela fortíssima gramática poética portuguesa de Villa, e dar o poema por “traduzido”. O ato traduz, sim, alguns pontos do que considero tradução de poesia.”. (HELDER, 1997, p. 77-78).

gesto inarticulado que não é uma tradução imediatamente referencial, levando a uma experiência mais do que a um resultado. Talvez se os aracnólogos no conto de Despret (ver página 32), tivessem vivido o zumbido mais como uma experiência e menos buscando compreender aquela insurgência, teriam, eles também, a cabeça coberta de ouro de pólen. O poema de Herberto Helder tem muitas camadas de tradução, a começar por se tratar de um poema ‘mudado em português’, cujo labor, segundo o autor, tem a ver com “a temperatura da imagem, a velocidade do ritmo, a saturação atmosférica do vocábulo”.



O Mestre Damasceno, que mencionamos há pouco, é cego, e quando veio ao Rio para o desfile da Paraíso da Tuiuti, ele conheceu cada uma das alegorias da escola através do toque, uma experiência corpórea, tal como o besouro, de tradução e atravessamento.

Donna Haraway, no livro *When Species Meet*, lança o questionamento: “quando toco no meu cachorro em quem e o que toco?” (HARAWAY, 2007, p.1) Onde e quando nos tocamos? Encostar nele é encostar em outras temporalidades, em outros mundos possíveis. Um mundo com cheiros que não temos acesso, que ouve sons que não podemos escutar. Que materialidades e temporalidades entram em erupção nesse toque? Helena Martins comenta essa passagem:

Será que não poderíamos surpreender aqui também a tradução como meio de promover uma relação porosa e indecisa entre tempos-espacos? Wittgenstein faz uma provocação que talvez venha a calhar aqui: “O cão acredita que seu dono está à porta. Mas pode também acreditar que seu dono chegará depois de amanhã?”²⁸

O toque que Haraway coloca em questão é uma tradução entre diferentes formas de vida, ele traz consigo um potencial de acessar outros mundos, um pouco como a vista da paisagem Africana em Glissant (que mencionamos na p.85), cuja presença faz com

28 A citação de Helena Martins está na abertura (p.13) do livro eletrônico *Atos de Tradução* (2022), com curadoria e organização de Bruno Siniscalchi e Maria Borba.

que sejamos impregnados pela língua daquele lugar, mesmo que nunca a tenhamos escutado. Há algo que emana deste mundo-cão e que nos interpela, mesmo que não possamos colocar em palavras, pois é de uma ordem de linguagem que é indizível. Podemos, entretanto, seguindo os passos de Benjamin, traduzir não o comunicável, mas a poesia. Borrar os contornos e expandir nossas formas de ver, ouvir e sentir.

O toque como acontecimento é uma convocação sensível. Há eletricidade, há contágio, há risco, provoca uma desorganização nos limites de cada corpo. Desarma protocolos de contato que em geral são hierárquicos e antropocêntricos, nos quais somos sujeitos e tocamos objetos. O toque embaralha os dois significados da palavra sentido. O sentido como significado e o sentido sensorial. O toque deixa marcas.

Tudo o que você toca

Você muda

Tudo o que você muda

Muda você

A única verdade que persiste

É a mudança

Deus é mudança.

Nesta passagem de Octavia Butler no livro distópico *A Parábola do Semeador* (2018), o toque, o encontro, é delineado como processo que transforma os seres envolvidos, uma colisão de mundos. No livro, estes versos escritos por Lauren são base para a “Semente da Terra”, religião criada pela personagem cria cujo tema central é a mudança. Lauren diz que “A mudança é constante. (...) tamanho, posição, composição, frequência, velocidade, raciocínio, o que for. Todo ser vivo, cada pedaço de matéria, toda a energia no universo muda de certa forma.” (BUTLER, 2018). De forma análoga, Benjamin diz que a “passagem de uma língua a outra [se dá] por uma série de metamorfoses contínuas”. (BENJAMIN, 2011b, p. 64-65).

Nesta III parte da dissertação, tatearemos formas de encostar nesses outros mundos, nessas outras temporalidades e materialidades, com a atenção voltada para a série de mudanças que esse gesto provoca. Desejamos *Criar Mãos Para Tocar As Coisas*, como diz o nome da oficina de escrita da pesquisadora e escritora Luiza Leite. Proceder, à maneira das aranhas e seus milhões de receptores sensoriais, buscando formas de observação e ação em que conhecimento e sensibilidade estejam integrados e espalhados por todo o corpo, numa busca por multiplicar nossos possíveis.

A exemplo dos tentaculares, devemos tatear não apenas com as mãos, mas com os olhos, o olfato, a audição, a intuição, a combinação de sentidos. Sentir e tentar como metodologia de

articulação com outras forças neste mundo relacional e situado, a fim de reorganizar, reimaginar e reconectar uns com os outros buscando meios alternativos de vida que não se guiem pelas noções de progresso e binarismos.

[os tentaculares] são cnidários, aranhas, seres com dedos como os humanos e os guaxinins, lulas, águas-vivas, extravagâncias neurais, entidades fibrosas, seres possuidores de flagelos, tranças de miofibrilas, emaranhados de micróbios e fungos feltrados e emaranhados, trepadeiras que sondam o ambiente, raízes que se incham, gavinhas que chegam, que escalam. Os tentaculares também são malhas e redes, suas criaturas, dentro e fora das nuvens. Tentacularidade é sobre vida vivida ao longo de linhas – uma grande riqueza de linhas – não em pontos, nem em esferas. “Os habitantes do mundo, criaturas de todo tipo, humanas e não humanas, são viajantes/passageiros/andarilhos”; gerações são como “uma série de trilhos entrelaçados”. Ela diz que tentáculo/tentare vem do latim *tentaculum* que significa “antena/ órgão usado para sentir as coisas”, e *tentare* por sua vez significa ‘sentir’, ‘tentar.’ (HARAWAY, 2016, p.2)

O que Haraway chama de pensamento tentacular é a criação de um rizoma de saberes, disciplinas e práticas artísticas a fim de construir narrativas porosas e não lineares. Na tentacularidade, não é possível separar onde o conhecimento acontece, pois o corpo todo está engajado em fazer mundo, em estar no mundo, em perceber o mundo. A vida vivida ao longo de linhas é tessitura, é

deslocamento, é transformação, e é tudo isso fazendo “parentescos estranhos” pelo caminho. É através dessas linhas em movimento que se faz possível repensar o ritmo. Como temos visto, há ritmo em toda parte, nos desenhos da pelagem de um gato, na direção que cresce uma planta, nos padrões criados por buraquinhos de tatuí na areia, na lenta erosão de uma pedra ou na recombinação de um vírus, e cada ritmo é composto por uma multitude de linhas. O ritmo busca pensar o mundo através da continuidade e transformação dos seres e das coisas. Em cada encontro de diferentes formas de vida, que aqui estamos pensando como tradução, há uma reorganização de ambas as partes que por sua vez desencadeiam transformações em outros encontros, movimentos e seres em diversas escalas.

Quando Haraway toca seu cachorro ela não traduz a linguagem do cachorro para a linguagem humana, ambos se afetam e são afetados de diferentes maneiras nessa colisão de mundos. Quanto mais ferramentas tivermos para sentir e perceber os movimentos de outras formas de vida, mais podemos aprender com elas. Nesse sentido, podemos tatear nossos sentidos testando combinações não usuais: como um som pode ser traduzido em cheiro, ou uma sensação quente pode ser traduzida em dança, tal como a passista que carnifica o tambor. Encostar em outros mundos possíveis é mexer com diferentes saberes e sentidos.

Quando falamos então em tatear, quer dizer que há algo de experimental, sem direções e certezas prévias, e há também o tocar como quem vê e sente com o corpo todo, expandindo e descentralizando os sentidos, buscando se aproximar por outras vias das nossas raízes e de rotas futuras.

A filósofa Oyèrónké Oyěwùmí diz que no Ocidente o mundo é percebido principalmente pela visão, em comparação com a sociedade Iorubá, foco de seu livro *A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero* (2021), onde privilegiam outros sentidos ou a combinação de sentidos. Oyěwùmí usa o termo “cosmopercepção” no lugar de “cosmovisão”. A palavra percepção, diz ela, indica um aspecto cognitivo mas também sensorial. Oyěwùmí vai dizer que para os povos Iorubás e outras sociedades africanas, o foco em diferentes sentidos na apreensão da realidade vai além da percepção, trata-se de “uma presença particular no mundo – um mundo concebido como um todo, no qual todas as coisas estão ligadas” (HAMPATÉ B, 2010, p.169), tanto do mundo físico como do mundo metafísico. Oyěwùmí problematiza a predominância da visão entre os humanos dizendo que ela está sempre direcionada para o que está à frente. Além disso, diz ela, com os olhos vemos superfícies, ao contrário do cheiro, ou do som, que possuem uma outra percepção, capaz de penetrar superfícies.

A antropóloga Manuela Carneiro da Cunha, em seu texto *Tradução e xamanismo*, elabora que:

Ao longo de suas viagens a outros mundos, ele [o xamã] observa sob todos os ângulos, examina minuciosamente e abstém-se cuidadosamente de nomear o que vê”, procedendo por “apalpadelas, como se abordasse um domínio desconhecido cujos objetos só se deixam ver parcialmente.” (CARNEIRO DA CUNHA, 1998, p.13)

Haveria então uma suspensão da linguagem ordinária, que é substituída por “palavras torcidas, esse uso figurado e muito aproximativo dos cantos xamânicos yaminahua” (ibid, p.13) expressando o ponto de vista parcial do xamã. Esse termo, apalpadelas, remete ao gesto de ir tateando, experimentando, buscando formas de nos aproximar desses encontros de línguas, seres, coisas, ritmos, traduções, sem procurar respostas. O exercício de proceder por apalpadelas nos parece interessante aqui como uma forma cautelosa e curiosa de ir ao encontro de linguagens impalpáveis. Além disso, tal como o xamã que aborda um domínio desconhecido cujos objetos só se deixam ver parcialmente, esse termo remete a um conhecimento parcial e localizado. “Nesses mundos ampliados só é possível ver sob perspectivas particulares” (ibid, p.13), diz Manuela Carneiro da Cunha, caracterizando a tradução como uma tarefa que se aproxima mais de um remanejamento do que de guardar o novo em gavetas velhas.

Essa imagem descrita pela antropóloga nos lembrou uma parábola indiana: *Os Cegos e o Elefante*. Nesta, um grupo de pessoas cegas que não sabem o que é um elefante começam a

tocá-lo e defini-lo a partir do que sentem. Cada pessoa toca uma parte diferente do elefante, e apenas aquela parte. Ao descrever o que percebem do elefante a partir de suas experiências parciais, suas descrições do elefante diferem umas das outras. Alguém que toca a tromba diz “Este ser é como uma cobra grossa”. Outro que toca a perna diz “é um pilar, como um tronco de árvore”, e aquele que toca sua presa afirma “o elefante é aquilo que é duro, liso e como uma lança”. O ensinamento desta parábola está na ideia que nós, humanos, tendemos a acreditar em uma verdade absoluta com base em nossas experiências limitadas e subjetivas, enquanto ignoramos as experiências subjetivas dos outros. O que cada um percebeu é só uma parte do elefante. Na parábola, os cegos deveriam juntar as experiências para imaginar o que é o elefante inteiro.²⁹ A parábola nos mostra que aquilo que vemos e percebemos é apenas a nossa perspectiva parcial, uma faceta da realidade, e é importante que lembremos sempre que há outras perspectivas, outras formas de ver, sentir e conhecer o mundo, e que a nossa não é mais verdadeira ou real. Em suma, precisamos nos entender como um “fragmento no grande afresco do cosmos,

29 A descrição da parábola está no link do wikipedia: https://pt.wikipedia.org/wiki/Os_Cegos_e_o_Elefante. Uma curiosidade sobre esta parábola é que ela foi a referência usada por Gus Van Sant para dar nome ao seu filme “Elefante” (2003), inspirado no massacre de Columbine. O diretor escolheu esse título de forma a refletir sobre nossa incapacidade de enxergar o panorama geral de uma dada situação, de forma que cada pessoa tem apenas fragmentos da realidade. No filme, ele usa recursos como a profundidade de campo para nos mostrar que quando olhamos fixamente para algo perdemos de vista o que se passa ao redor. A forma de filmar os personagens nos traz também a ideia de que cada personagem é protagonista de sua própria história.

uma pequena peça entre tantas outras.” (ROVELLI, 2017, p. 115) Nesse sentido, essa parte III se trata mais dos estilhaços do vaso do que da tentativa de perfazer o vaso.

curadoria de biscoitos

Há alguns anos, navegando pela internet, nos deparamos com vídeos que permitiam ouvir o som dos planetas gravados pela NASA. É um som muito bonito, etéreo, vibrante, e se de início ficamos em frenesi com essa possibilidade, logo nos pareceu um pouco frustrante pensar que se tratava de uma tradução, já que o som dos planetas é inaudível, não há ar no espaço, e o som, como sabemos, se propaga através do ar. O que se ouvia era então uma transformação dos sinais eletromagnéticos e dos sinais de rádio em frequências sonoras audíveis para nós através da tecnologia. Hoje, pensar nesse som como uma tradução cria uma nova camada de interesse: o gesto de tornar audível um som antes inaudível, de tornar sensíveis forças atuantes ainda insensíveis.

Quando pensamos em vidas não humanas, a maior parte delas se comunica, age e sente o mundo através de formas que não conseguimos perceber. As aranhas, como vimos, têm pouquíssima visão, elas percebem o mundo através das vibrações, detectando através dos fios da teia o movimento de partículas de ar vibrantes que compõem uma onda sonora. Ao alterar a tensão dos fios, ela consegue fazer um ajuste para captar diferentes frequências. Tudo na Terra que produz som produz também ondulações no ar, esses movimentos invisíveis que podem ser sentidos por diversas espécies através da vibração. A vibração, linguagem das aranhas, é também meio da planta reagir a estímulos. Elas usam sinais

elétricos para transmitir mensagens de uma parte a outra de seu corpo, da raiz ao caule ou do caule para as folhas, por exemplo. O neurobiologista Reginald Cocroft explica que “esses sinais têm uma carga elétrica diferente em relação ao ar ao seu redor, e é possível converter essas diferenças elétricas em som, luz ou qualquer outro sinal.”³⁰

Há uma série de animação que gostamos chamada *Bojack Horseman*. Ela conta a história de Bojack, um cavalo antropomórfico que foi estrela de um sitcom nos anos 90 e hoje é apaixonado por Diane, humana que namora um labrador chamado Mr Peanutbutter. Há um episódio que Mr Peanutbutter está produzindo um filme, no qual BoJack é ator, chamado *Hollywoo Heist*, sobre o roubo da letra D do letreiro de Hollywood. Todd, um amigo de Mr Peanutbutter com ideias excêntricas, começa a frequentar as filmagens e o diretor do filme Quentin Tarantulino passa a incorporar suas propostas nonsense fazendo alterações drásticas no roteiro. Quando Todd e Tarantulino transformam uma personagem em um orbe onisciente flutuante de luz, Bojack se exalta com os caminhos inesperados no filme e pergunta: “Come on, guys, this is ridiculous. Is this even a movie anymore?”, dando ideia para Todd que talvez o trabalho realmente não precisasse ter a forma de um filme. Todd e Tarantulino começam a pensar que aquele conceito poderia ser traduzido

30 A fala do neurobiologista pode ser encontrada nesta matéria: <https://www.osul.com.br/a-ciencia-garante-que-as-plantas-reagem-e-emitem-vibracoes/>

em outras possibilidades, como um aplicativo imersivo 360 para celular, uma instalação de arte flutuante, uma experiência interativa de mídias sociais, um perfume de primeira linha, ou, quem sabe, só um sentimento, sugere Todd. Por fim, o filme se torna a curadoria de uma caixa de biscoitos bimensal e Mr Peanutbutter diz “You guys, finally, my story has been told.”

Para além do humor e da ironia, há algo aqui que se relaciona com as experimentações no campo da tradução que estamos falando, que, como disse Benjamin, se dão por uma série de metamorfoses contínuas. O conceito inicial do filme pode se transformar em múltiplos formatos possíveis, se reinventar em outras linguagens, com toda liberdade possível (lembrem do recado da nossa avó? Muda o bicho de lugar, com toda liberdade, e essa liberdade pode ficar bem louca). O que é esse fio que faz uma história poder ser contada como filme, como curadoria de pacote de biscoitos bimensal ou como instalação artística flutuante? Quando um livro se torna um filme, a tradução segue o fio do texto para contar a história. Certamente muito se cria, se perde e se transforma. Mas e ao traduzir por outras linhas, sem ser a partir do texto? “Maybe it’s just, like, a feeling”, como disse Todd.

Para Benjamin, dizer que a tradução é uma forma consiste em dizer também que ela é uma metamorfose do original, em vez de uma transformação exterior à este. Isso implica que a tradução é também uma passagem, um processo de transformação que

faz parte do desenvolvimento do original. Aqui, nesta pesquisa, estamos buscando traçar a tradução menos como uma ideia de “original” e “tradução”, e mais através da tradução como relação íntima entre as línguas, ou um encontro de vivos. A tradução acontece quando há um atrito. Quando as coisas se roçam, se esbarram, se repelem. O encontro de alteridades cria mudanças, potenciais, inventa, age. A metamorfose, então, é o que se cria neste encontro, e seu potencial de transformação de ambas as partes que criam uma outra coisa, um terceiro elemento que é outro mas é eles também, como o processo de *simbiogênese* descrito pela Lynn Margulis que mencionamos no capítulo ‘Intimidade entre estranhos’, no qual diferentes espécies que não podem se reproduzir sexualmente se juntam e criam uma outra coisa para além deles. Esse processo de metamorfose da tradução seria então mais próximo do devir do que da mudança, segundo o conceito de Viveiros de Castro, de que o primeiro é uma superposição intensiva de estados heterogêneos, enquanto a segunda é uma transposição extensiva de estados homogêneos. Como vimos na p. 73, a noção de devir nos leva a pensar os corpos como traços em deslocamento em um constante processo de renovação.

Goethe em sua fenomenologia da natureza mistura ciência, poesia e desenho, constatando que apenas a linguagem científica e, em uma certa escala, a linguagem humana, não dão conta de falar da natureza, daquilo que está além do plano físico dos fenômenos.

Nos perguntamos aqui ao longo deste trabalho como, ao invés de pensar na forma e no sentido dos atos, ser impelido por sua força, como dizia Antonin Artaud. Como escrever como quem faz carinho na cabeça de uma criança, como disse Clarice Lispector. Como tocar nas linguagens impalpáveis das formas de vida animadas? Como falar de trilhas de movimento, essas flechas e fluxos tantas vezes invisíveis aos nossos olhos? Como ter olhos para ver aquilo que ainda não temos olhos, como criar mãos para tocar outros mundos, como multiplicar e cruzar nossos sentidos para chegar a outras histórias?

No ensaio *Variações sobre o direito de se manter em silêncio*, Anne Carson conta que Francis Bacon é constantemente perguntado por entrevistadores sobre violência, interessados em ouvir sobre as coisas retorcidas, carnes nos matadouros e outras imagens que eles entendem como violência. O pintor, no entanto,

não está interessado em ilustrar situações violentas e chega a denegrir suas obras que o fazem, dizendo que são “sensacionalistas”. Ele quer transmitir a sensação, não o sensacionalismo, quer pintar o grito e não o horror. (...) Se examinarmos seu estudo do papa gritando junto com a tela que o inspirou, o retrato que Velazquez pintou do Papa Inocêncio X, podemos ver que o que Bacon fez foi meter os braços dentro da imagem de Velazquez desse homem profundamente perturbado e arrancar um grito que já está acontecendo bem lá no fundo. Ele criou uma pintura de silêncio em que o silêncio silenciosamente se rasga, como dizem que fazem os buracos negros no espaço profundo, quando ninguém está olhando (CARSON, 2008, p.7).

Bacon mete os braços lá dentro da imagem para liberar o grito silencioso, a voz inarticulada, o outro rarefeito no mesmo, para traduzir não uma informação, mas “o próprio estremeamento dos nervos antes de se tornar alguma coisa” nas palavras de Virginia Woolf (CARSON, 2008, p.3). Carson pinta a tradução como gesto de fisicalidade.

Esse esgarçamento físico da linguagem remete a tradução como ato. Traduzir, lembramos, é fazer, e não dizer de novo. Para traduzir o estremeamento de nervos é preciso sacrificar a narrativa e traduzir sensações, em vez de informações, traduzir a poesia, o misterioso, o inapreensível, em vez do comunicável. Nesse processo, nos interessam os transtornos sensoriais, os espaços indecifráveis dentro de cada língua e de cada forma de vida, a passagem de um sistema de signos para outro, o trânsito entre mundos.

Ao pensar essas metamorfoses contínuas sob o signo do ritmo, nos deparamos com o embricamento das noções de continuidade e transformação. Em uma espreitada superficial poderíamos pensar que continuidade e transformação são ideias opostas, e no entanto, são interdependentes e complementares. Isso tem a ver com o conceito de parcialidade, de uma coisa que morre e acaba mas depois vira vida outra vez, de outro modo. Entre a continuidade e a transformação, o que se preserva é o movimento, as linhas de devir.

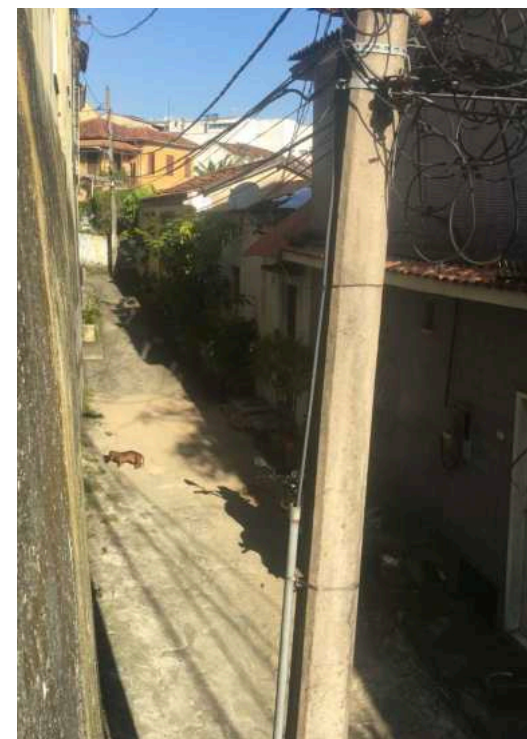
*Enxame de abelhas nas encruzilhadas
O rastro invisível de uma pomba que vai ao topo da banca
de jornal
Arranjo movente de bactérias e espíritos
esse fio que nos une
não
que é eu e que é você*



linhas tortas

Na rua em que moramos mora também um cachorro cego. Todos os dias o cachorro cego passeia sozinho à tarde pela rua estreita. Caminha, cheira, desvia, se vira, muda de direção. Nos chama a atenção a forma como o cão não parece ter um percurso habitual pré-determinado: ele parece tomado por um estado de abertura, em que decide a cada instante o seu passo seguinte. Ouve algo, faz um desvio. Para e fica. Até que outra coisa o atrai. Uma área de sombra, ou de sol. O reconhecimento de uma outra forma de vida, uma lembrança. Quando deixar um caminho e seguir outro? Os trajetos do cão são aracnianos: não há um projeto pensado, uma intenção prévia; seu percurso é guiado pelo agir, um querer sem finalidade que é inato, instintivo. Há algo que se repete aqui, os passeios diários do cão, o horário (provavelmente seu tutor abre a porta para ele à tarde), o espaço da rua, o encontro com pombos que também passam à tarde por esta rua, o latido dos cães dos vizinhos por debaixo dos portões. E no entanto, vemos uma abertura em seus passos: seu percurso vai sendo traçado como uma sucessão de acasos, desvios, encontros, desejos súbitos. Seu vagar pela rua nos remete à pesquisa cartográfica de Deligny mapeando os percursos das crianças autistas e acompanhando aquilo que o pedagogo chama de linhas de errância: trajetos nos quais o projeto escapa. O aracniano “não se preocupa com sistemas interpretativos, pelo contrário, sintoniza com as frequências, que para além da linguagem oral traçam os

movimentos dos mínimos gestos, das trajetórias singulares e dos arranjos provisórios de agir e viver num outro modo de existir” (PÉREZ, ALVES, 2018, p.6) A imagem do cão que estamos trazendo busca retratar esta ênfase ao tornar-se, em vez do ser, este devir incessante através do qual nos propomos a pensar as coisas como caminhos, trajetórias, histórias, em vez de atributos estabelecidos.





Temos pensado aqui neste trabalho, juntamente com Tim Ingold e outros pensadores, que cada ser pode ser imaginado como uma linha que é seu movimento. “Cada linha - cada relação - no espaço fluido é um caminho de fluxo, como o leito do rio ou as veias e vasos capilares do corpo. Como a imagem sanguínea sugere, o organismo vivo não é apenas um, mas um feixe inteiro de tais linhas.” (INGOLD, 2015, p.187)

Há um aforisma que diz “Deus escreve certo por linhas tortas”, dizendo, metaforicamente, que Deus trabalha de formas misteriosas. Estamos buscando os caminhos que não sabem de antemão aonde vão, que não possuem uma finalidade ou um ponto de chegada definido, que questionam a ideia de que só é possível agir sob uma perspectiva de futuro. Caminhos que não são guiados por idéias de eficiência, progresso, demandas. Linhas que serpenteiam, o caminho mais longo, que não vai direto ao ponto, mas que se abre aos mistérios, ao invés de tentar decifrá-los. Trilhas de movimento que estão sempre se atualizando e se resignificando.

Caminhos são histórias, e devemos, ao longo destas linhas, nos perguntar quem é que está contando cada história, que perspectivas se encontram nestas trilhas, quais vozes devem silenciar para que outras vozes sejam amplificadas.







FABRICAÇÃO: 2014
NÃO CONTAMINEM
FÁBRICA CESA
RUA O. RIO
PALM 3372
INDÚSTRIA BRASILEIRA
CNPJ: 09.355.459/0001-00
8102





Em 2018, passando certa vez pela Lapa, vimos esses objetos dispostos numa fila que acompanhava o desenho do pavimento. Voltamos lá na semana seguinte e encontramos outros objetos. Ficamos observando por um tempo com curiosidade, quando uma pessoa em situação de rua se aproximou e contou que aquilo era uma fila para passar a noite no abrigo. Para não precisar passar o dia ali, marcando seu lugar, cada pessoa pegava coisas que encontrasse ao redor e colocava ali, na

fila de objetos, representando seu lugar na fila. Por quase dois anos passamos ali inúmeras vezes. Às vezes tiramos fotografias, outras apenas conversávamos com aqueles que se aproximavam. Ouvimos muitas histórias, vivemos algumas situações pesadas. Às vezes só passávamos rapidamente de bicicleta a caminho de algum outro lugar. No fim de 2019 os policiais proibiram a fila, que se mudou para uma rua próxima, e um tempo depois desapareceu.

Nota: Nesta última página, contando a história da fila, optamos, após alguma hesitação, por manter o uso da voz nós, embora isso tenha despertado um desconforto pelo perigo de uma compreensão que achate as diferenças, em vez de ressaltá-las (que é a conotação que o pronome tem para nós). Se por um lado o 'nós' alude a essa grande mistura entre as diferentes formas de vida, é fundamental ressaltar as diferenças entre os seres, onde que estes se localizam, de onde falam, de qual contexto. Um exemplo do perigo dessa compreensão é o discurso comumente escutado de que todos os brasileiros são uma grande mistura de portugueses, indígenas e africanos. Esse discurso é evidentemente corrosivo, pois busca apagar minorias. Afirmar uma equidade quando ela não existe acoberta o racismo, a desigualdade social e vai contra as políticas inclusivas. Nós, pessoas brancas, residentes no Rio de Janeiro, de classe média, coexistimos com outros seres humanos em uma sociedade extremamente desigual, com oportunidades e condições de vida desiguais. Nós, humanos, devemos prestar atenção às contradições que existem entre nós.

A fila está disposta em linha, mas não há nela linearidade, cremos. Ela se constrói como um entremeado de linhas, fluxos e correntes: de objetos, pessoas, de histórias, daqueles que passam pela rua e avistam a fila, do clima, do abrigo, da trajetória de um pacote de biscoito, de uma pedra ou um galho. A trama é aberta.

Em inglês, a palavra ‘current’ se refere à correntes (elétricas, marítimas, temporais, aquilo que flui) mas também ao que é atual, ‘currently’, aquilo que está acontecendo agora. As correntes marítimas, sabemos, são porções de água que se deslocam pelos oceanos que influenciam no clima, na redistribuição de calor e umidade pelo planeta, além de serem importantes para os ecossistemas marítimos. As correntes, como o agora, são trilhas de movimento. Cada coisa está imersa em correntes de vida de inúmeras maneiras criando arranjos movediços. Cada arranjo cria potenciais de ordem, de desordem, de transformação. O ritmo, cremos, é essa trama inapreensível, processual e relacional.

O físico Carlo Rovelli diz que o “presente” é uma noção local, que não se estende a todo o universo. Quando olhamos as estrelas, vemos o passado. O tempo que a luz percorre dos corpos celestes até nós faz com que aquilo que vemos não sejam imagens atuais. Quando vemos uma estrela à cinco mil anos luz da Terra, estamos observando o estado desse objeto cinco mil anos atrás. Nesse sentido, Rovelli diz que “nosso ‘presente’ não se estende a todo o universo. É como uma bolha perto de nós.” (ROVELLI, 2017, p.41) A nossa gramática, segundo ele, é baseada na distinção

“passado-presente-futuro”, mas não é possível usá-la para dizer que um evento simultaneamente “é” para alguém e “foi” para outra pessoa.

O filósofo desmitifica o tempo como algo que flui uniforme e igual em qualquer lugar do universo e no decorrer do qual acontecem as coisas. O tempo dos relógios, diz ele, não corre da mesma forma em todos os lugares. Quando estamos em um vale, o tempo corre mais desacelerado do que em uma montanha, e isso se deve a proximidade da massa da Terra. Se nos movemos rapidamente, o tempo também desacelera. Existem portanto muitas durações possíveis entre dois eventos.

“Cada quantidade “tempo” se divide numa teia de tempos. Não descrevemos como o mundo evolui no tempo: descrevemos o que acontece em tempos locais e os tempos locais que acontecem um em relação ao outro. O mundo não é como um pelotão que avança no ritmo de um comandante. É uma rede de eventos que se influenciam mutuamente.” (ibid, p.22) O ritmo é o rio que flui, como vimos em Benveniste, mas é também as ondas do mar que rolam incessantemente umas sobre as outras, criando uma sobreposição incessante de passado, presente e futuro. Com a chegada de uma nova onda, os buracos de tatuí desaparecerão, e outros surgirão, formando sempre novas constelações de buracos.

As constelações, sabemos, são uma questão de perspectiva. São padrões e desenhos que as estrelas formam no céu, observadas

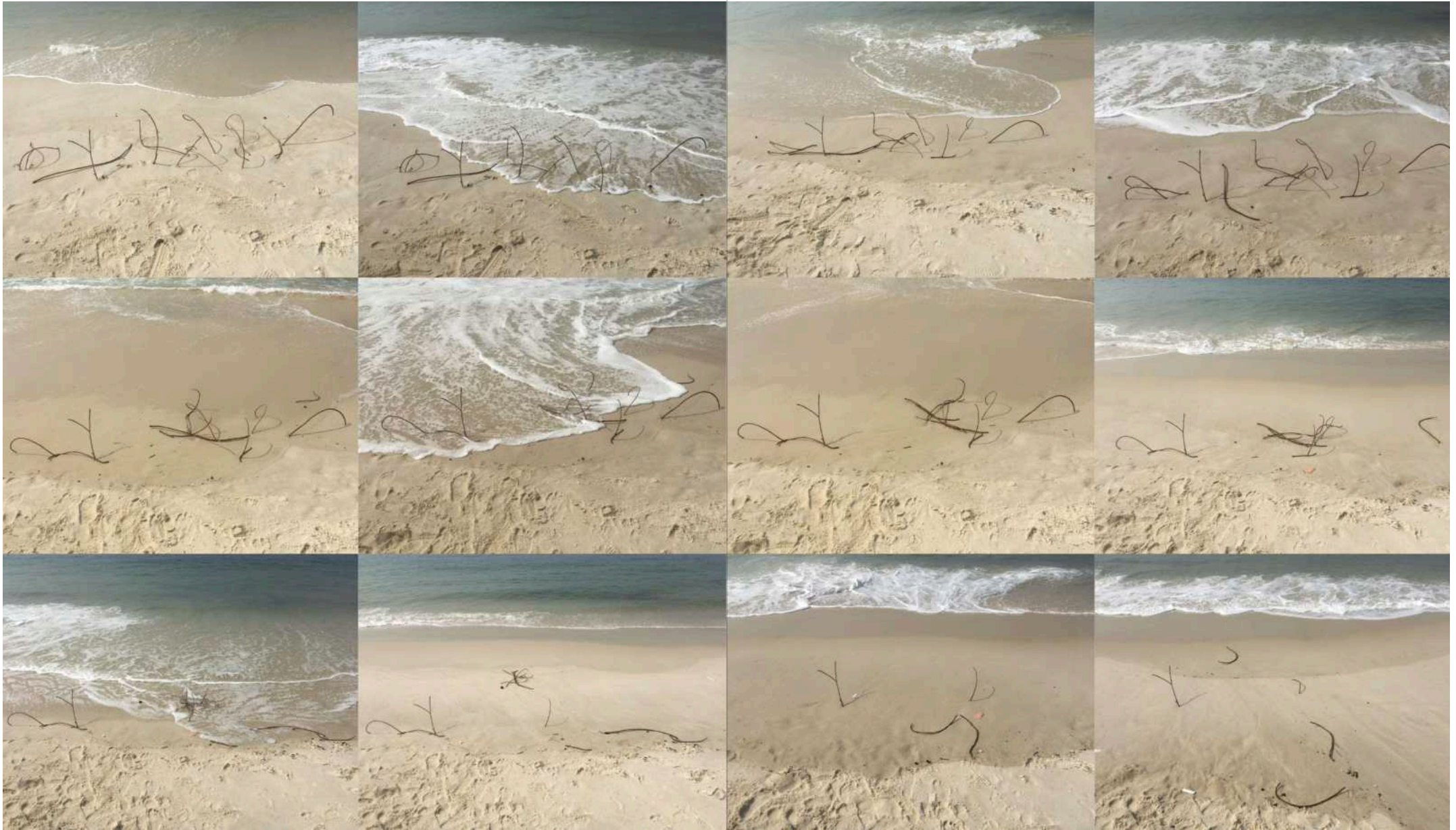
aqui da Terra. As conexões entre elas surgem então a partir do nosso ponto de vista, elas não existem propriamente dessa forma. Tal como a definição que Gertrude Stein faz de um poema, estamos imersos em um mundo sem eixo, onde há apenas conectivos e podemos dizer stutter flutter shutter. Esses desenhos, inicialmente, surgiram como forma de identificar e compreender os movimentos observados no céu. Os planetas, estrelas e galáxias existem a partir de forças, de atração, repulsão, recombinação, de gravidade. O desenho que vemos de uma constelação é a forma visível para nós. Os adeptos da astrologia sabem que o céu de cada dia influencia nossos temperamentos, nossa forma de estar, de sentir, que os ângulos aparentes entre os planetas no céu afetam os acontecimentos na Terra, os animados e inanimados.

Cada ritmo apenas é rápido ou lento na sua relação com outros ritmos, mesmo que ele tenha seus ritmos específicos de velocidades, consistências, frequências. Como vimos na ritmanálise de Lefebvre, os ritmos existem em relação com nossos próprios ritmos, do coração, da respiração, de caminhada, de sono, de trabalho. De forma análoga, é apenas em relação com a nossa perspectiva que as constelações se formam, ganham corpo, significados e traçam sua influência sobre nós. Como temos buscado elaborar aqui, na atenção às linhas e linguagens entre diferentes formas de vida, apreensão da realidade de uma outra forma de vida, seja uma estrela, uma formiga, ou um cogumelo, não existe, está fora do nosso alcance. A atenção ao ritmo são as relações no tempo e em perspectiva.

Hoje, no metrô, vimos algo passando perto dos nossos pés. Estávamos de pé, e uma senhora sentada ao nosso lado também viu. Nos entreolhamos. Uma barata, nós, míopes, pensamos. Uma bolinha de chocolate, disse ela, mas depois, assertivamente, se corrigiu. Uma jabuticaba. Ficamos assistindo a jabuticaba correr pelo corredor até o fim do vagão, e em seguida retornar quando o vagão freou. Perdi ela, disse. Respondemos que estava perto da pessoa de azul, e ficamos em silêncio esperando a jabuticaba rolar novamente para perto de nós. Vou ter que saltar, ela disse. Não vou conseguir ver ela de novo. Salta pela outra porta pra passar por ela, sugerimos. É verdade, ela disse. E completou, mas vou por aqui mesmo, tchau. Sentamos em seu lugar e esquecemos da jabuticaba.

Por quanto tempo ainda ficaria a jabuticaba vagando pelo vagão, traçando desenhos invisíveis entre pessoas que não perceberiam sua presença. Trilhas efêmeras neste lugar de passagem onde correntes de pessoas passam incessantemente, e suas trilhas, por sua vez, também desaparecem em meio aos fluxos e contrafluxos.

Imaginamos essas linhas invisíveis se entrecruzando como uma escrita, em que as coisas escrevem umas sobre as outras, e os traços, em metamorfose, significam a partir do ritmo, das recombinações, da unidade, da temporalidade, e claro, da perspectiva.



Cartografias sedosas

No conto de John Berger *Some notes on song*, o narrador descreve uma experiência em que, assistindo a apresentação de uma cantora, tem o impulso de desenhá-la, sem no entanto enxergar o que está traçando por conta da escuridão do teatro. O desenho se faz acompanhando os ritmos da música e da dança, um mecanismo de presença.

“When I was watching and listening to you perform last week, Yasmine, I had an impulse to draw you — an absurd impulse because it was too dark. I couldn’t see the sketchbook on my knees. At moments I scribbled without looking down or taking my eyes off you. There’s a rhythm in these scribbles — as though my pen were accompanying your voice. But a pen isn’t a harmonica or a drum, and now in the silence my scribbles mean almost nothing.”
(BERGER, 2011)

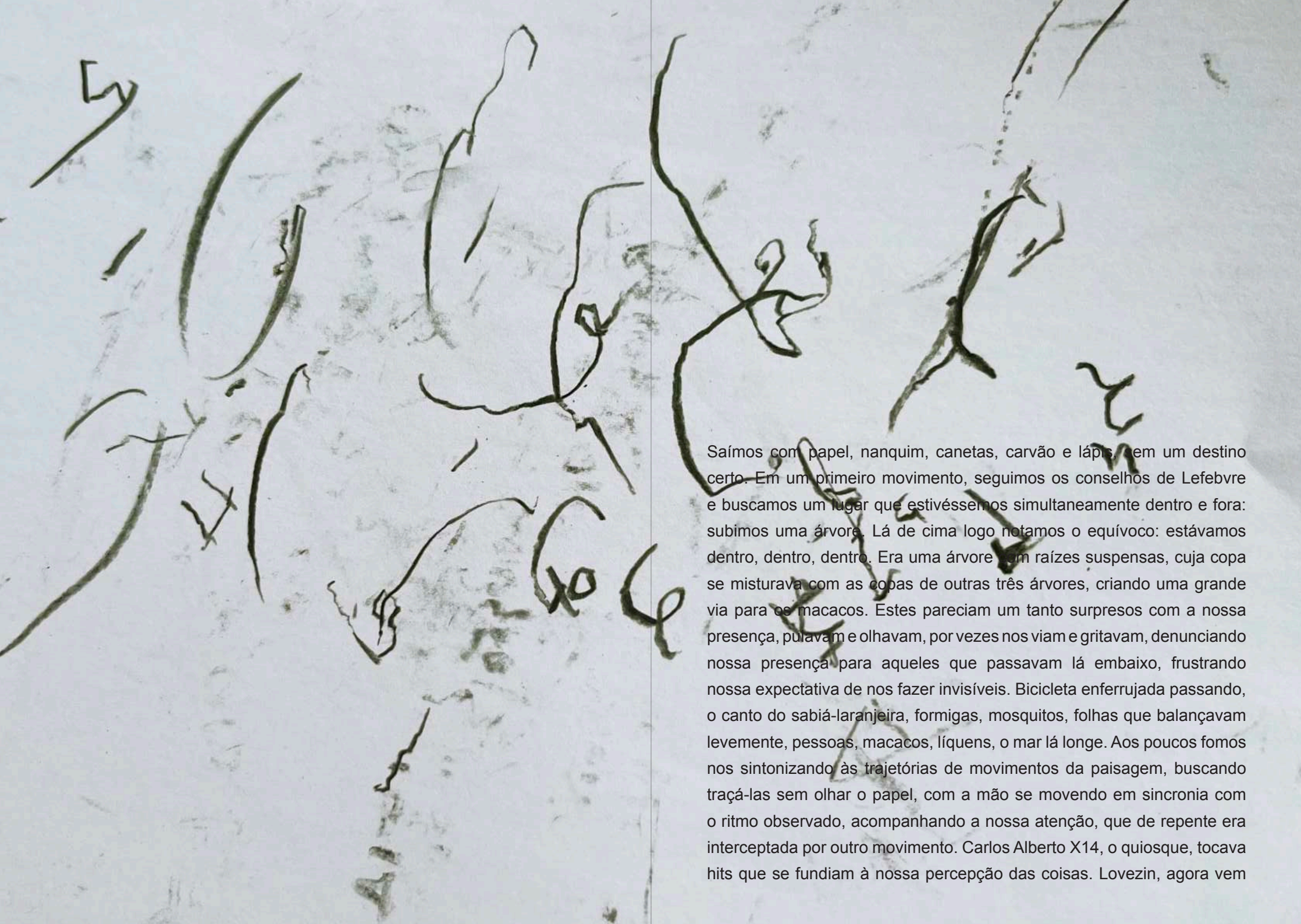
Yasmine canta em Árabe, língua que o autor/narrador não compreende, e no entanto, ele menciona que cada música é uma experiência. A música, segundo ela, narra uma experiência passada, mas quando está sendo performada, ela preenche o presente e ao mesmo tempo se inclina para frente, pois tem a esperança de ser ouvida no futuro.

No conto, o narrador não vê o que desenha por conta da escuridão do teatro, mas tem seus gestos guiados pelos movimentos de Yasmine.

A partir da experiência descrita por Berger, nos propusemos a fazer também desenhos de observação, acompanhando as linhas de movimento em coisas, seres e lugares. Sempre que há um movimento, como temos visto aqui, ficam rastros, vestígios, pistas, e de alguma forma, linhas são desenhadas. Desejamos nos enveredar pelos movimentos de paisagens que a primeira vista nos parecem imóveis, ouvir com o peso das mãos e a velocidade do gesto, olhar com os pés, bacia, costas, tatear movimentos e intuir trajetórias.

Como traçar o movimento de um som, um tremor, um cheiro? E coisas que possuem uma temporalidade tão diversa da nossa, como pedras e troncos, cujos movimentos se dão ao longo de um período estendido?





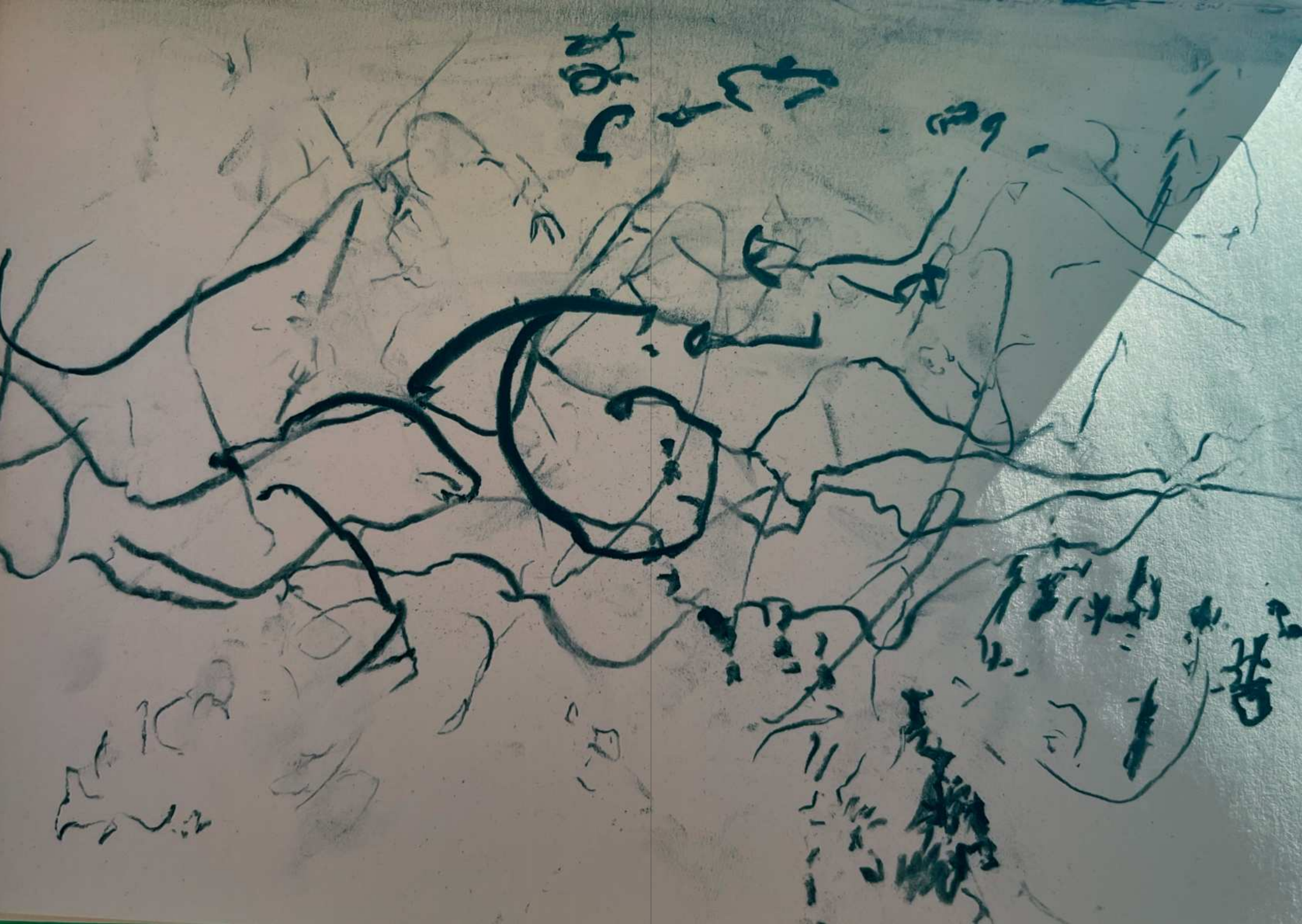
Saímos com papel, nanquim, canetas, carvão e lápis, em um destino certo. Em um primeiro movimento, seguimos os conselhos de Lefebvre e buscamos um lugar que estivéssimos simultaneamente dentro e fora: subimos uma árvore. Lá de cima logo notamos o equívoco: estávamos dentro, dentro, dentro. Era uma árvore com raízes suspensas, cuja copa se misturava com as copas de outras três árvores, criando uma grande via para os macacos. Estes pareciam um tanto surpresos com a nossa presença, pulavam e olhavam, por vezes nos viam e gritavam, denunciando nossa presença para aqueles que passavam lá embaixo, frustrando nossa expectativa de nos fazer invisíveis. Bicicleta enferrujada passando, o canto do sabiá-laranjeira, formigas, mosquitos, folhas que balançavam levemente, pessoas, macacos, líquens, o mar lá longe. Aos poucos fomos nos sintonizando às trajetórias de movimentos da paisagem, buscando traçá-las sem olhar o papel, com a mão se movendo em sincronia com o ritmo observado, acompanhando a nossa atenção, que de repente era interceptada por outro movimento. Carlos Alberto X14, o quiosque, tocava hits que se fundiam à nossa percepção das coisas. Lovezin, agora vem

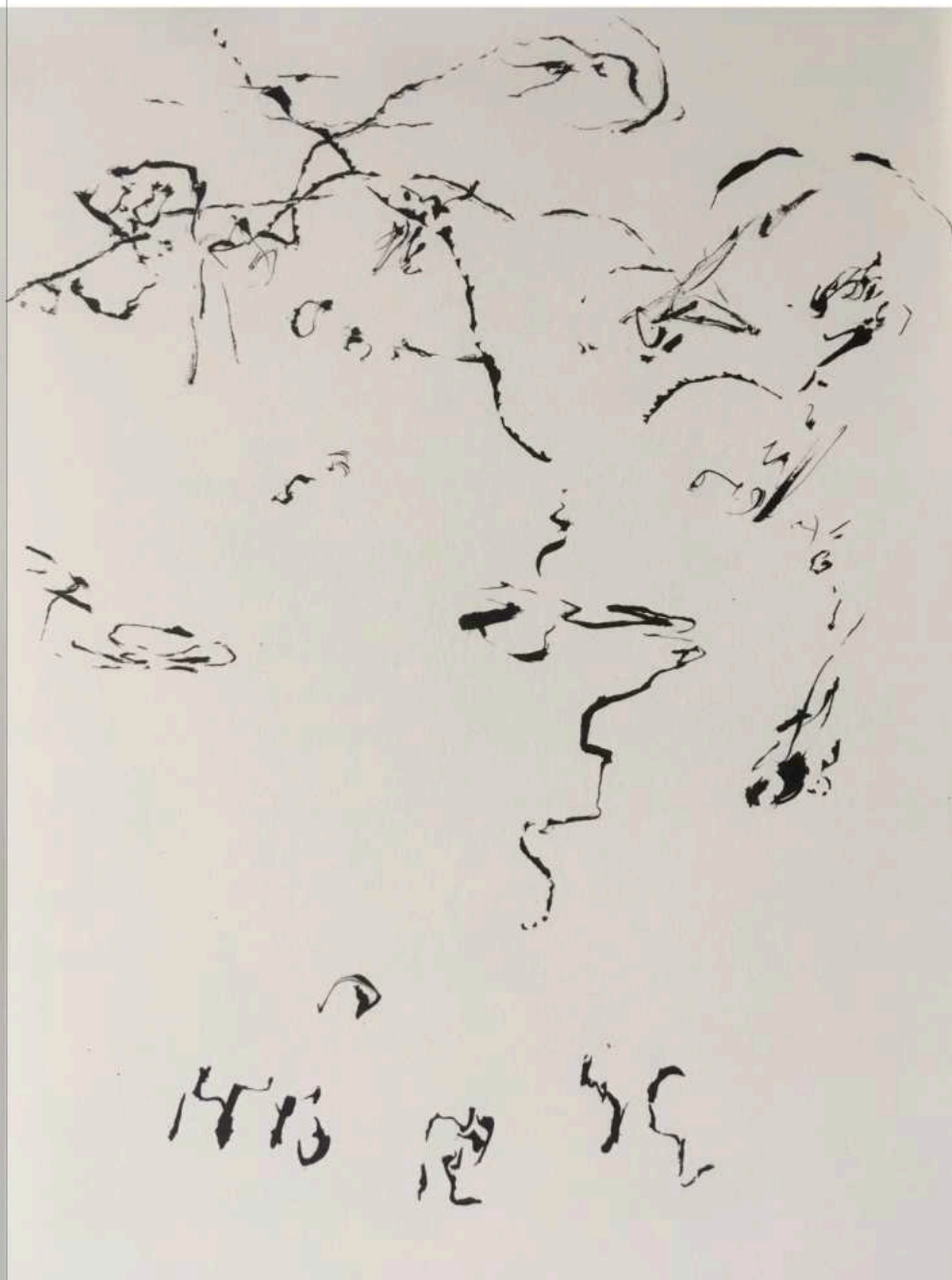
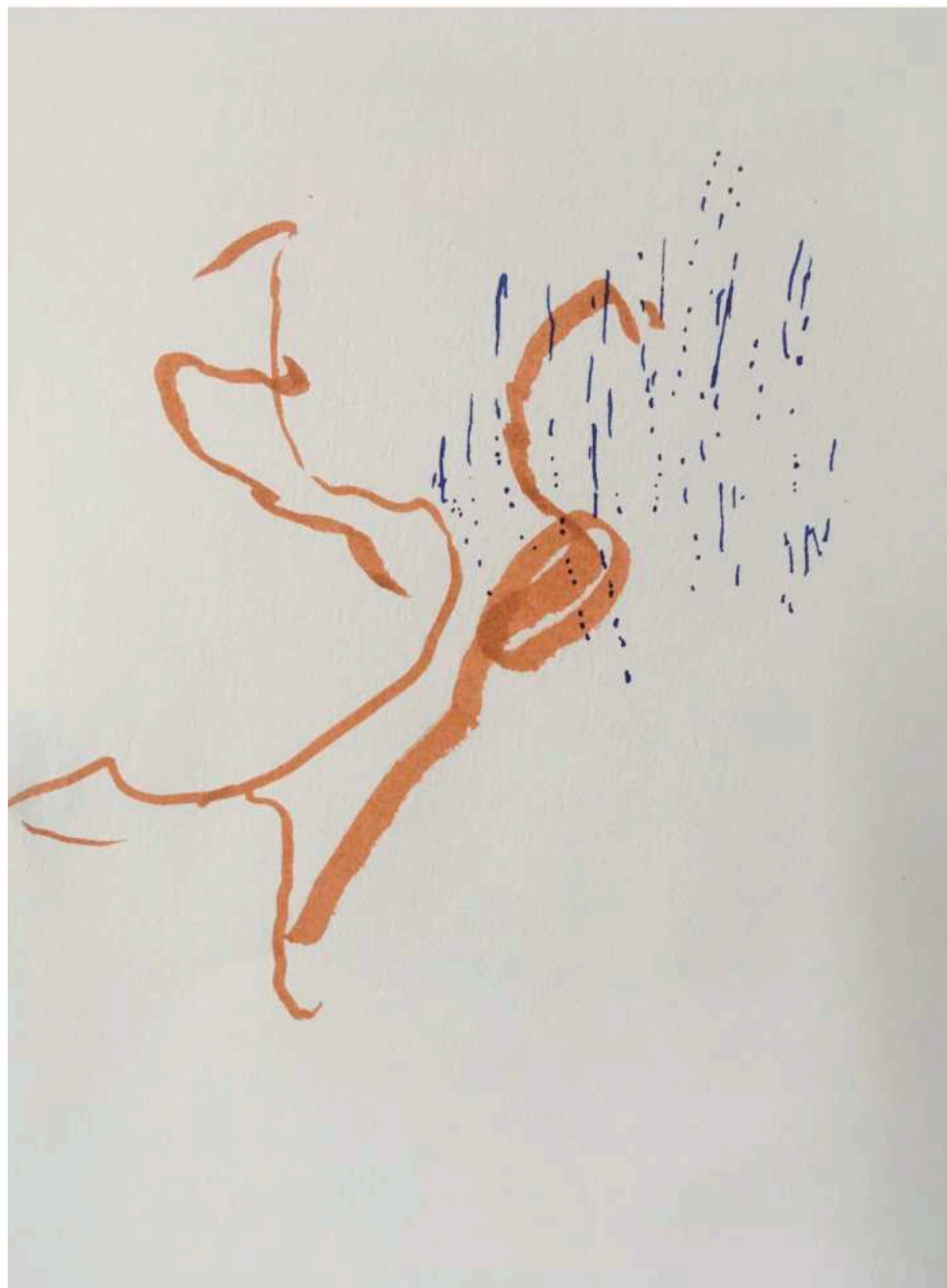
sentando gostosinho pro pai, uma versão techno de Cássia Eller. Direção, velocidade, intensidade, o que conduz uma linha que se alinha a um movimento cercado por tantas outras linhas de movimento?

Assim como a trilha da montanha, o voo do urubu ou a raiz da árvore, a linha desenhada não conecta pontos predeterminados em sequência, mas se 'arremessa' de sua ponta, deixando um rastro atrás de si." (INGOLD, 2015, p.423) É um contínuo tornar-se, um movimento improvisado, rítmico e itinerante, que tem mais a ver com peregrinação do que com projeção, diz Ingold. Para Berger, o desenho é um ato dinâmico e temporal, "como redemoinhos sobre a superfície da corrente do tempo. (INGOLD, 2013, p. 127–128)

O desenho surge aqui longe de se propor como uma 'fórmula' para as apalpadelas, mas como um exercício de atenção, sensibilidade e presença a partir da observação de ritmos nas relações entre os seres, paisagens e suas materialidades. As linhas se traçam em rabiscos intuitivos, uma tentativa de criar uma caligrafia desse encontro de línguas. Assim como a cartografia de Deligny e seu vocabulário de linhas, anel, traçar, ângulo, entrelinhas, desvio, essas escritas efêmeras que propomos realizar aqui nos levam, mais uma vez, a questão: como cartografar um arranjo movente?







“A tradução, a arte de aproximar e roçar, é uma constância do traço” (GLISSANT, 1990, p. 48) diz Glissant. O “pensamento do traço” para o martinicano é uma forma de pensar os encontros como traços em deslocamento num processo contínuo de transformação e renovação. Desejamos observar a maneira como cada coisa está em continuidade com o seu entorno, como folhas ao vento rabiscam o ar e como, ao chegar mais perto de um tronco que parece imóvel, nos deparamos com uma proliferação de vitalidades, minhocas, bactérias, fungos, musgos, vermes, raízes.

A visão, sentido dominante entre os humanos, pode acabar limitando outros sentidos, tal como as palavras podem às vezes silenciar outras linguagens.

As formas de vida estão em relações de troca constante de matéria e energia, operando em ritmos e ciclos que na maioria das vezes não são visíveis para nós. Dentro deste exercício de observação, então, nos deparamos com a grande dificuldade que é se desvencilhar do protagonismo do olhar. Ao observar uma paisagem, os movimentos visíveis, como o das formigas, pássaros, micos, nuvens, ou a forma como uma onda quebra na pedra, saltam aos olhos. No entanto, há inúmeras coisas que transmitem aos olhos uma sensação de permanência ou inércia, mas que estão fluindo em seu próprio tempo, um tempo que nossos olhos não conseguem apreender. Diante destes movimentos invisíveis, buscamos experimentar outras vias de percepção: ouvir, cheirar,

vibrar, sentir gostos, vertigens, luzes, calores, arrepios que nos levam a imaginar essas linhas. Apalpadelas.

Fizemos esse experimento diversas vezes depois do topo da árvore, ao longo do mês de setembro de 2023. Numa pequena praia que some com a maré alta e as pedras têm muitas conchas encrustadas a elas. Numa rede pendurada à duas árvores num parque. De pé, num gramado ensolarado. Numa esquina movimentada perto da saída do metrô, onde os pombos fazem um voo circular em grupo e voltam ao mesmo lugar. Da laje da nossa casa. Desenhando e caminhando ao mesmo tempo. Tomando um desvio no meio de uma trilha e se embrenhando no meio do mato. Em cima de uma pedra quente.

Diferentes métodos de experimentar essa percepção em linhas foram sendo tateados ao longo do processo. Invertendo o processo da partitura teia, agora o som da cigarra que criava a sua partitura. Lambemos um tronco e acompanhamos seu gosto se misturando com sua textura. Observamos a forma que cheiros nos atravessam e colocam em movimento a mão que traça, como quando jogamos o tarot e, com os olhos fechados, a mão vai sendo conduzida por forças desconhecidas até parar em cima de uma carta. Essa cosmologia de linhas e línguas que estamos construindo ao longo da pesquisa busca criar caminhos para enxergar o mundo de outras maneiras através de processos intuitivos e sensíveis. Pensar na natureza a partir dos ritmos é também uma forma de

reconhecer certas energias, relações e dinâmicas de movimento das quais somos parte. Pensar, talvez, não seria o melhor termo aqui para começar esta frase - não se trata de um pensamento sobre o mundo, e sim do próprio mundo, a consistência do mundo.

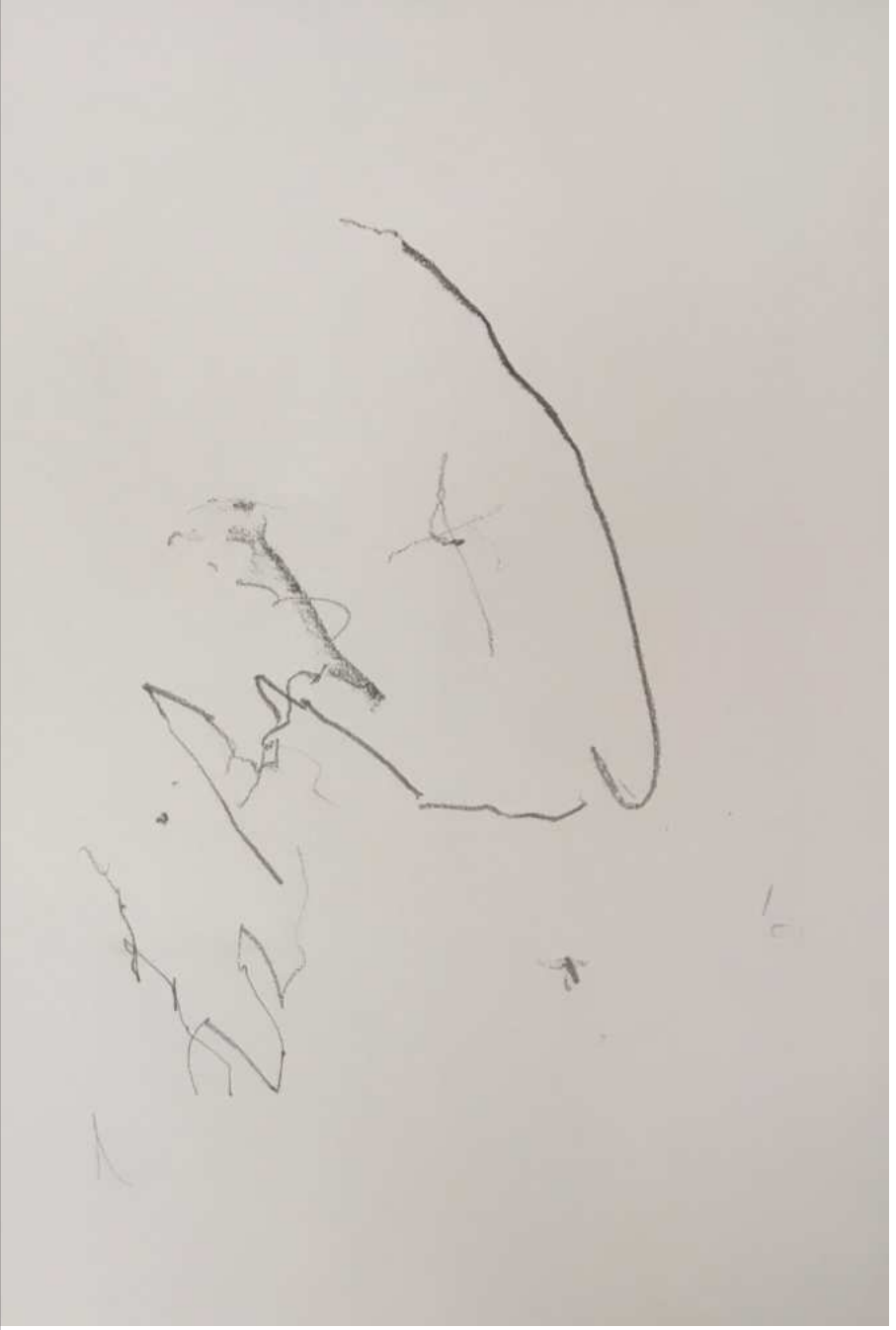
Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Terei que criar sobre a vida. E sem mentir. Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade. Entender é uma criação, meu único modo. Precisarei com esforço traduzir sinais 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 estivesse acordada não seria linguagem. (LISPECTOR, 1964)

No conto de Despret sobre os aracnólogos, um dos estudiosos menciona que as aranhas foram na realidade as inventoras do arquivo, reconhecendo na teia uma tecnologia pioneira de conservação dos acontecimentos: “pois as teias, antes mesmo de serem armadilhas, questões de arquitetura ou de território, são a memória material e externalizada de comportamentos, de técnicas e de estilo – cartografias sedosas de memórias em permanente evolução.” (DESPRET, 2022, P. 17) Foi assim que no conto as teias passaram a integrar a lista do Patrimônio Mundial da Unesco. Carlo Rovelli propõe que a memória é uma coleção de vestígios, unindo histórias que ocorreram em diferentes momentos e constituindo quem somos. Existimos, segundo ele, como “linhas desenhadas por vestígios deixados pela mistura das coisas no

mundo” (ROVELLI, 2017, p.145). Podemos então pensar esses fios e vestígios da teia da aranha mas também de outras trilhas de movimento como memórias de histórias entrelaçadas “em permanente evolução”, em processo contínuo.

Se lembram quando falamos lá atrás das pedras que caminham no Vale da Morte? Aqueles rastros são surpreendentes pois os movimentos das pedras, normalmente, não deixam vestígios desta forma, pedras não costumam se locomover de um lugar ao outro. Aqueles trajetos no deserto são as histórias de determinadas interações num contexto particular que os tornaram perceptíveis para nós. As pedras que não caminham também estão em transformação constante e deixam vestígios, porém a sua temporalidade é tão diferente da nossa que dificilmente conseguimos apreender essas linhas de movimento. Rovelli diz que “a pedra mais sólida é na verdade uma complexa vibração de campos quânticos; uma interação momentânea de forças; um processo que por um breve instante consegue se manter em equilíbrio, semelhante a si mesmo, antes de se descarregar outra vez em poeira” (ibid, 81).

Esse exercício proposto aqui, e esse projeto de uma maneira geral, são uma tentativa de se aproximar das coisas pelo processo de transformação dos materiais em fluxo, em vez de percebê-las como identidades fixas, cristalizadas. A idéia de rastro pode ser de certa forma traiçoeira, pois produz a sensação de que o



passado é determinado, quando o tempo é uma variável contínua. O tempo, na realidade, existe a partir da forma como as coisas se relacionam umas com as outras.

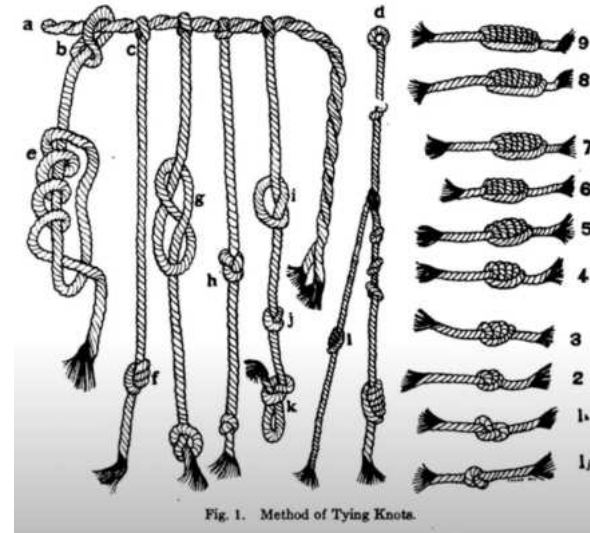
Devemos ressaltar mais uma vez que causas, memórias e vestígios são a história do acontecer do mundo em *perspectiva*, “como é a rotação do céu um efeito do nosso peculiar ponto de vista sobre o mundo”. (ibid, p. 132) Assim, ao propor fazer esses desenhos, estamos observando trilhas de movimentos através do nosso ponto de vista, de forma subjetiva, evidentemente, buscando traçar movimentos visíveis e invisíveis ao nosso redor a partir da relação com o nosso corpo.

Isso significa também que os desenhos estão na contramão de se apresentar como científicos/ objetivos, eles não explicam nada sobre a trajetória que estivemos observando, sua intenção é traçar ritmos em relação a nós, provocar a criação de novas linhas a partir de um encontro de processos. Isso nos remete a teoria de Uexküll sobre a comunicação dos organismos que trouxemos na parte II, que diz existir tantos mundos e significações quanto há sujeitos, afirmando então que o significado é atribuído pelo próprio organismo. Nesse sentido, o ritmo é um fluxo, mas suas durações existem em relação a cada perspectiva, cada ponto de vista. Diferentes seres que interagem não vivem o tempo da mesma maneira nem criam significação da mesma maneira.

uma escrita de nós

Falamos na primeira parte desta dissertação sobre os Quipus, sistema de escrita Inca onde há diferentes nós atados à cordas, que por sua vez estão atadas a uma corda maior. Gostaríamos de voltar brevemente ao quipu por se tratar de uma escrita sensorial, que se lê com a mão e com diferentes sentidos. O Império Inca tinha como língua falada o Quechua, que ainda hoje é usado por cerca de um terço da população peruana. No entanto, a única linguagem escrita (que temos conhecimento), o quipu, não é escrito em Quechua ou em qualquer outra linguagem falada, mas em cores e fibras torcidas, através de nós e de espaços entre eles mas possivelmente também de outros parâmetros que não sabemos reconhecer, pois eles permanecem até hoje um mistério para nós.

Leda Martins diz que entre as línguas e idiomas falados no congo, há um verbo em Kikongo, *tanga*, que simultaneamente refere-se à ação de escrever e dançar. Esse verbo se declina em um substantivo, *Ntangu*, que por sua vez quer dizer tempo. “Dançar a palavra, cantar o gesto, fazer ressoar em todo movimento um desenho da voz, um prisma de dicções, uma caligrafia rítmica, uma cadência” (MARTINS, 2021, p.81), diz ela, se referindo a textualidade oral. Essa escrita-dança, assim como a escrita-nó dos quipus, alude ao tátil, ao cruzamento dos sentidos, às formas de conhecimento e relação que não se baseiam na palavra ou na



representação, mas em uma percepção-ação-tradução sensorial. Uma escrita que risca o espaço, que tem ar, tem corpo. E se faz no tempo.

“A atividade prática” diz Lefebvre, “escreve rabiscos sobre a natureza” (LEFEBVRE, 1991, p. 118). Ele observa que há algo em comum entre a escrita das palavras e os ritmos e movimentos de atividades humanas e não humanas na paisagem, mas para isso, diz ele, precisamos pensar a escrita como um tecido de linhas, “não como texto, mas como textura”. Voltemos então a Michel

Serres e a citação que trouxemos lá no início, onde ele observa que a escrita é inerente a todos os seres:

“sur les choses et entre eux, les choses du monde les unes sur les autres. (...) L’océan écrit sur la falaise rocheuse, les bactéries écrivent sur nos corps, tout, fossiles, érosions, strates, lumière des galaxies, cristallisation des roches volcaniques... est donné à lire. On lisait avant d’écrire et cette possibilité ouvre l’écriture à bien d’autres registres, comme “ensemble de traces qui codent un sens” (SERRES, 2016, p.18).

Temos pensado essas aproximações com a escrita de maneira expandida, que tecem o mundo como esse grande tecido de linhas e nós. Lefebvre e Serres, vimos, pensam essa escrita através da forma como os seres escrevem com a natureza através de suas linhas de movimento (eles falam em escrever sobre a natureza, mas acreditamos ser mais coerente dizer que se escreve com a natureza, em relação). Com os quipus, vimos um exemplo de uma escrita que não é baseada na palavra, mas no sensorial, uma caligrafia rítmica que dança no tempo, usando as palavras de Leda Martins.

Estamos buscando dar nós aqui, também, neste trabalho. Temos voltado a lugares que vimos antes, ao longo da dissertação, mas agora sob um novo olhar dos caminhos que trilhamos desde então. Esses nós, no entanto, são nós frouxos, como os do passarinho tecelão, que fazem a estrutura do seu ninho com fibras amarradas,

mas cujos nós não são tão apertados “pois eventualmente o tecelão será levado a reconstruir esse ninho, pelo simples fato de que uma fêmea, depois de dar uma olhada na obra, não se tenha decidido a entrar”. (DELIGNY, 2015, p. 37) Atamos aqui nós frouxos, pois desejamos que o texto se mantenha aberto a diversas combinações e recombinações de sentidos. E se aproximarmos os nós de Watana às pedras caminhantes do Vale da Morte? Ou a casa dos golfinhos à imagem da constelação de tatuís? Para nós, o texto é interessante quando ele não busca a linearidade em começo, meio e fim, mas que possamos cavar buracos como as traças e tecer nós aproximando coisas diversas e criando novos significados, como uma deriva intuitiva, que partimos sem saber aonde queremos chegar. “The world is a knot in motion” (HARAWAY, 2003, p.6).

Ingold observa que os nós sempre acontecem no meio da linha, enquanto as pontas ficam soltas em busca de outras linhas de continuidade. Ele diz também que é através dos nós que as formas se mantêm juntas em meio ao mundo fluxo que vivemos: “a world where things are continually coming into being through processes of growth and movement – that is, in a world of life – knotting is the fundamental principle of coherence. It is the way forms are held together and kept in place within what would otherwise be a formless and inchoate flux. This applies as much to forms of knowledge as to material things.” (INGOLD, 2017, p.14)

Os nós, na navegação, são uma medida de velocidade. O termo se origina de uma técnica utilizada em navios para determinar a velocidade, na qual um flutuador era lançado do navio e, em atrito com a água, permanecia estático em relação à superfície. O cabo que ligava o flutuador com o navio tinha nós espaçados regularmente. Contando o número de nós liberados em um certo espaço de tempo (o que mantinha o flutuador estável) obtinha-se uma estimativa de velocidade.

Esta técnica nos remete à noção do ritmo como medida universal, como regularidade, que tem a ver com a conotação que o termo veio a tomar com Platão, como vimos, de um movimento regular das ondas, uma sequência ordenada de movimentos lentos e rápidos. Nota-se, no entanto, que por mais que as distâncias entre um nó e outro fossem calculadas com precisão, um nó nunca é igual ao outro, assim como a forma como a corda toca o mar, e, claro, o mar, que nunca é igual.

Essa medida de nó em nó nos fez pensar no artigo *There's no Beginning and There Is No End: Mariah Carey and the Refusal of Time* (2023), no qual a autora Amelia Groom discorre sobre a ideia de tempo para a cantora Mariah Carey a partir de suas músicas, entrevistas e autobiografia (que começa com as palavras “I refuse to acknowledge time”). Em vez de contar minutos e anos, Mariah deseja viver “momento a momento”. Groom aponta que a palavra momento vem do latim “momentum”, que significa

movimento, alteração, mudança; é uma palavra transiente, indivisível, não quantificável, não-acumulativa. Para Mariah, uma vida de momentos significa de natal a natal, de comemoração em comemoração, se recusando a lidar com a banalidade do dia a dia, do tempo linear. Esta concepção nos lembra do conceito do físico Rovelli de tempo, quando diz que o mundo é um conjunto de acontecimentos não ordenados no tempo. Os acontecimentos, no entanto, não são esses “momentos especiais” aos quais Mariah se refere, e sim a rede de interações no espaço.

Desejamos desassociar o ritmo de sua concepção a partir da generalidade, que lhe imputa uma métrica prévia e quer fazer deste o mesmo em todos os tempos. A noção de ritmo que estamos pensando aqui é aquele que advém da etimologia de Benveniste, o ritmo como forma de fluir, que tem a ver com o movimento de um rio, de uma correnteza, com uma abertura ao imprevisto. O ritmo, tal qual o título do artigo de Groom, não tem início nem fim, mas, ao contrário de Mariah Carey, ele não recusa o tempo, ele é o tempo. Aqui, no entanto, o tempo não é compreendido como uma medida abstrata de padronização ou comparação das coisas, mas como relacionabilidade. Nele, as correntes de vida se cruzam e se interpenetram em processos contínuos de constituição e dissolução, escrevendo como quem dança no tempo.

Quando pensamos em diferentes temporalidades em relação, mobilizamos questões entre memória e linguagem. O quipu,

usado por quase 5000 anos nos Andes até a invasão espanhola, foi apagado da nossa memória cultural. Para onde vão essas memórias, sem quem as saiba ler?

Glissant, vimos, ao falar das memórias martinicanas apagadas pela colonização, propõe que o passado “[...] deve[m] também ser sonhado[s] de maneira profética, para as pessoas, comunidades e culturas cujo passado, justamente, foi ocultado” (Glissant, 2005, p. 103), sugerindo um fazer poético, ou uma tradução, seguindo nossa linha de raciocínio. Nós com pontas soltas para frente e para trás.

Memórias apagadas, assim como bactérias, papagaios e uma jabuticaba, também são formas de vida. As memórias vivem, cremos, nas coisas. As memórias são as coisas. Estão incrustadas como uma concha que se prende numa pedra, e que juntas viram uma coisa só. Deligny diz que ao tecer a teia “a aranha literalmente engole os fios precursores – não que ela os rebaixe ou desdenhe; a seda que sai do seu corpo lhe é muito preciosa e ela a recupera. Quando esse alinhavo prévio desapareceu, engolido, dele não resta nada ou, antes, esses fios se tornaram os da teia tecida que existe e persiste” (DELIGNY, 2015, p.29). Mesmo quando não lembramos, as memórias estão presentes e fazem mundo.

Essa montanha que vemos da nossa janela é um mapa de tudo que aconteceu com ela, de processos geológicos à intervenção humana. Entropia, mudanças climáticas, aquilo que se construiu

ao seu redor e sobre ela, e também aquilo que foi destruído. As formas de vida que já viveram nela e não existem mais, ou aquelas que migraram para lá. Sua forma é sua biografia, como disse Anna Tsing. Assim, não é possível apontar o momento que o passado ficou para trás deixando-a com essa aparência. A montanha está continuamente se formando.

Timothy Morton menciona em um ensaio (2017) que montanhas e oceanos, por vezes, ao moverem-se, geram uma vibração, que por sua vez gera um som. Esse som, que os humanos não podem ouvir, atravessa a terra e todos os tipos de seres na forma de ondas. Com um aparato técnico específico, diz ele, seria possível ouvir e gravar esse som. Mas, para se tornar audível, teríamos que acelerar cerca de oito vezes. Soaria, então, como o rugido de uma explosão: não a quebração, mas aquele ruído lá no fundo, difuso, suave, contínuo, grave.

Linguagens, assim como conceitos, devem tal como numa explosão se fazer em pedaços. Devem ser estilhaçadas, esticadas, remixadas, invertidas, desintegradas, recombinadas e multiplicadas, criando infinitas variações. O significado das coisas, assim como as memórias apagadas, é também espectral. Estamos falando justamente de borrar linhas. Espectralidade no sentido de que cada coisa é atravessada por infinitas correntes de vida, em diferentes escalas, que, porosas, entram e saem umas das outras em seus processos de formação e dissolução, borrando os limites entre os seres, entre passado presente e futuro, entre vida e morte. Ontologias escorregadiças.

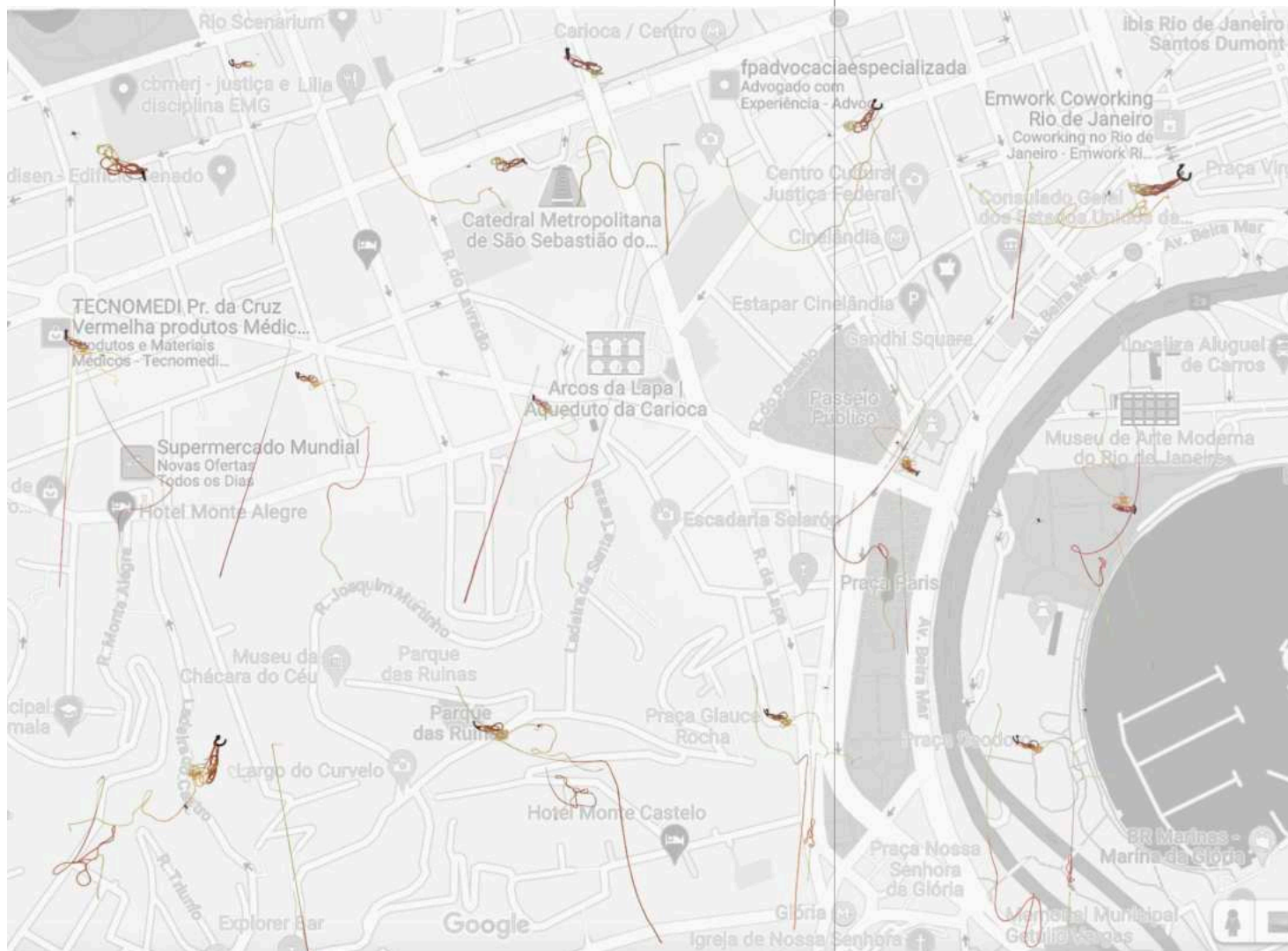
retornos, raízes e rotas

No livro *Autobiografia do Vermelho*, de Anne Carson, o personagem Gerião, ainda criança, cola um cigarro, um tomate e tiras de papel, criando uma escultura que é sua autobiografia. Enquanto ele trabalha, sua mãe fala ao telefone com uma amiga: “Geryon? fine he’s right here working on his autobiography... No it’s a sculpture he doesn’t know how to write yet ... Oh this and that stuff he finds outside Geryon’s always finding things aren’t you Geryon?” (CARSON, 1998, p.35) Helena Martins, no ensaio *Escrever de Volta* (2018), se refere a este episódio relacionando-o a uma entrevista com Anne Carson em que o entrevistador pergunta sobre o elemento autobiográfico de seus escritos e ela responde que o eu “é só uma parte dos fatos no mundo [...] eu sou um conjunto de fatos, o rio é outro conjunto de fatos e esses degraus são um outro conjunto - trata-se de usá-los todos de algum jeito democrático” (DÁGATA; CARSON, 1997, p.18). Martins, então, segue o fio “tudo no livro parece conspirar para que a cena indique menos a autorrepresentação rudimentar e infantil de um sujeito e mais uma (democrática) reunião com conjunto de fatos. Essa é uma autobiografia que é um modo de estar com as coisas, entre as coisas.” (MARTINS, 2018).

Lá atrás, no início da escrita deste trabalho, quando colocamos os desenhos da Onilda em forma de partitura, a primeira ideia de tradução que nos ocorreu consistia em traduzir estas linhas em percursos pela cidade, indo ao encontro de coisas pelo caminho,

objetos que poderiam ser enlaçados juntos, ou trechos de conversas alheias que poderiam ser costuradas. No entanto, essa proposta ficou de lado, descansando esquecida sob o título de esculpturinhas em letra vermelha seguido de três frases que a descreviam por alto num arquivo de 215 páginas chamado “mestrado_tudão”, um depósito/mistura de fragmentos, referências, pensamentos e ideias incompletas. Ao retornar aos quipus neste último capítulo, voltamos a pesquisar sobre estes e nos deparamos então com o trabalho de Cecília Vicuña, artista e poeta chilena que tem o quipu como tema de sua pesquisa. Em *precarios*, a artista cria pequenas esculturas entrelaçando destroços e detritos, coisas que ela encontra pela paisagem como pedras, conchas, plástico, fios, sementes, madeira, vidro, etc.

Vicuña conta que da praia em que passou sua infância, Concón, se via uma refinaria de petróleo construída em 1954 sob um antigo cemitério indígena. Lá, ela começou a catar pequenos destroços, galhos, conchas, penas, organizando-os numa espécie de altar, que para ela tinha uma associação com a presença dos ancestrais indígenas. O primeiro *precario* chama-se “quipu that remembers nothing” (1966), fazendo uma alusão à sua característica efêmera, já que essas esculturas existem como se estivessem prestes a desaparecer, podendo ser eventualmente levadas pelo tempo, pelos ventos, pela maré. O tema do desaparecimento e do apagamento alude à existência dos quipus.

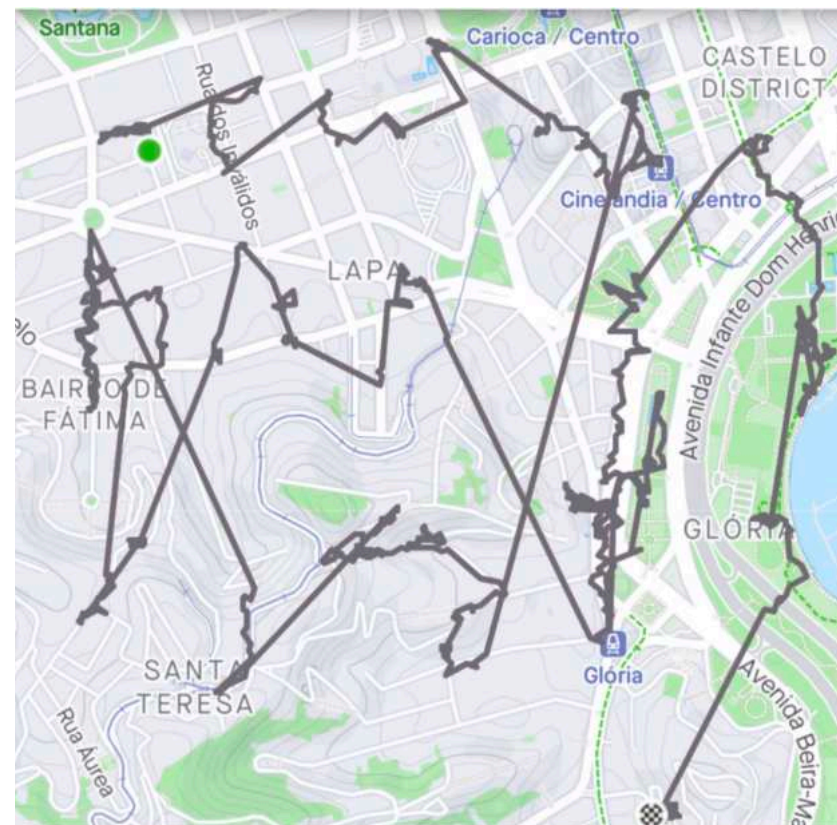


Inspiradas pela coincidência que foi nos deparar com esse trabalho de Vicuña, pela autobiografia de Gerião e pela fila de objetos na Lapa que mencionamos anteriormente, sentimos um impulso de fazer mais uma tradução da partitura teia. Sobrepondo a partitura com o mapa do Rio de Janeiro, posicionando o centro da partitura onde ficava a fila na Lapa, delineamos trajetos a serem percorridos na cidade a partir dos desenhos de Onilda. Nestes trajetos, catamos coisas encontradas no caminho e, com esses cacarecos, criamos pequenas esculturas. Esses objetos encontrados, ou, nas palavras de Carson, estes conjuntos de fatos, ganham novos significados ao serem dispostos em relação uns com os outros, uma espécie de encontro desabitado que cria novos ritmos.



As rotas do percurso que foram geradas por um aplicativo ao longo da tradução da partitura teia suscitaram em nós um estranhamento e algumas risadas: o desenho criado parece bastante distinto das linhas da partitura. Alguns fatores criaram limitações, que fizeram com que não conseguíssemos percorrer os caminhos que seguissem os trajetos indicados pela partitura de forma fiel. A começar pelo formato das ruas, já que os fios da Onilda na partitura passam por ruas e calçadas mas também atravessam prédios e terrenos privados que não podíamos entrar. Outro fator limitador é que o centro da cidade do Rio de Janeiro possui muitos lugares por onde não é seguro andar, muito menos com o celular na mão olhando e seguindo a partitura. Isso criou alguns desvios e fez com que certos trechos tivessem que ser memorizados ao invés de consultar a partitura minuciosamente durante o trajeto. Além disso, o aplicativo de rastreamento cria linhas retas entre o momento que ele começa e pára de gravar o caminho. Ou seja, não é possível mostrar apenas as rotas da partitura, mas também a continuidade entre elas. Nós não fizemos a tradução toda em um só dia, nem em uma leitura linear (da esquerda para direita/ de cima pra baixo), então além dos percursos indicados pela partitura, há uma linha reta que faz uma conexão entre o início de um “compasso” e o próximo, e mesmo dentro de cada compasso, entre linhas que não se conectam na partitura.

Para nós, esses limitadores são interessantes pois levam a uma nova escrita, situada. A tradução, como vimos até aqui, é o ato, e não dizer de novo. É o encontro com o desconhecido, fazendo estremecer a noção já consagrada do que é a linguagem.



A partitura teia cria uma disposição de desenhos criados em determinados momentos da vida da Onilda sob nosso teto, em uma certa ordenação, como um convite à improvisação.

Musicalmente, a partitura é uma representação escrita da música que têm a intenção que todos possam executá-la seguindo as mesmas medidas de tom, ritmo, harmonia, mesmo que as interpretações nunca sejam idênticas, pois cada músico é diferente do outro e tem sua leitura particular da música. O conceito de partitura indica portanto uma ideia de um planejamento, de um caminho a percorrer. No entanto, ela abre espaço para sensibilidade de cada um para executá-la a partir de sua subjetividade e seus trejeitos, incorporando os acasos do caminho. Poderíamos relacionar a partitura com o conceito de programa performativo de Eleonora Fabião, que segundo ela é um conjunto de ações previamente estipuladas que possibilitam, norteiam e movem a experimentação, uma iniciativa que, ao ser executada, “ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa”. A partitura abraça a contradição entre determinismo e contingência, fazendo um plano, para então deixar surgirem as linhas de errância.

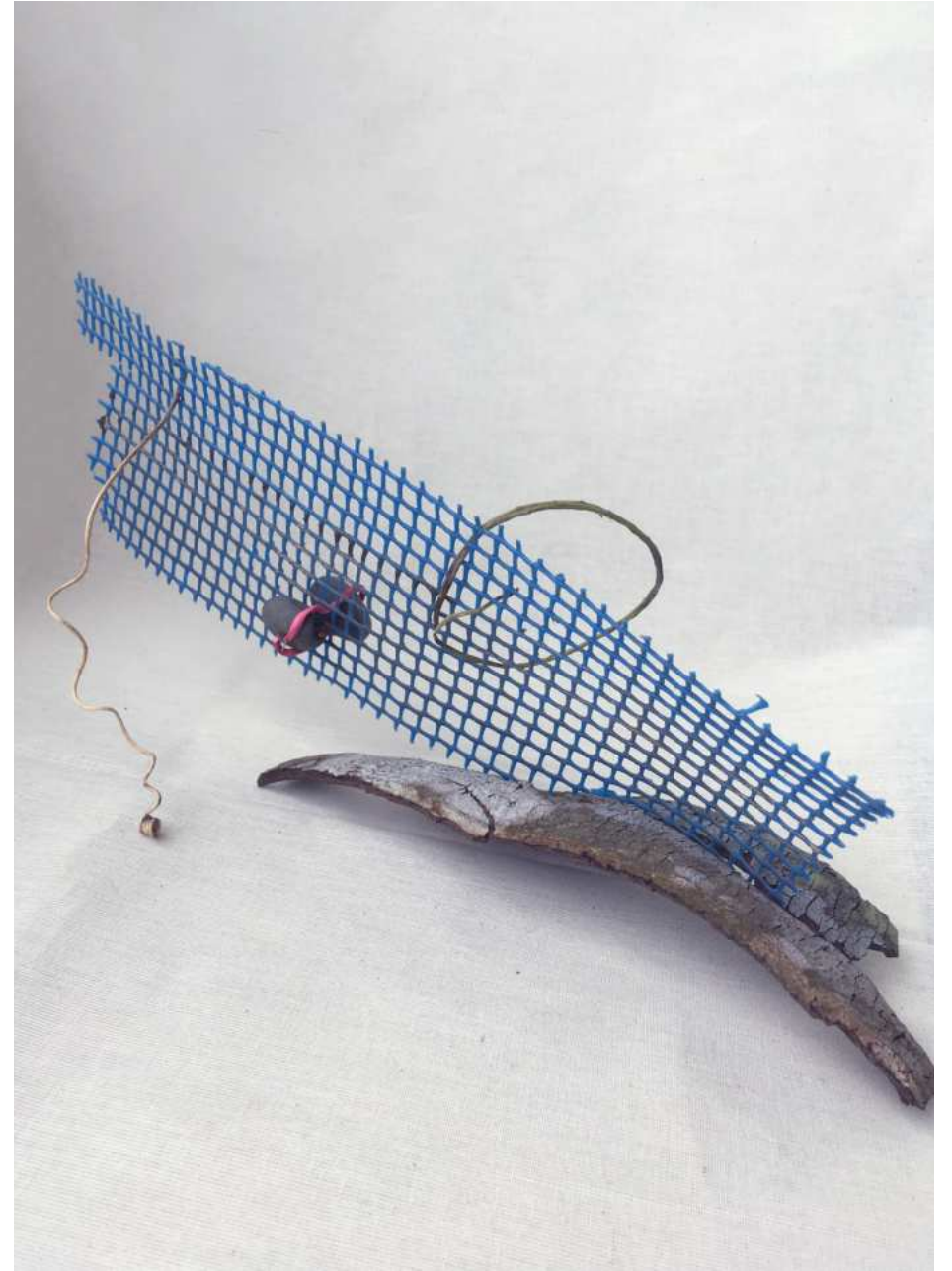
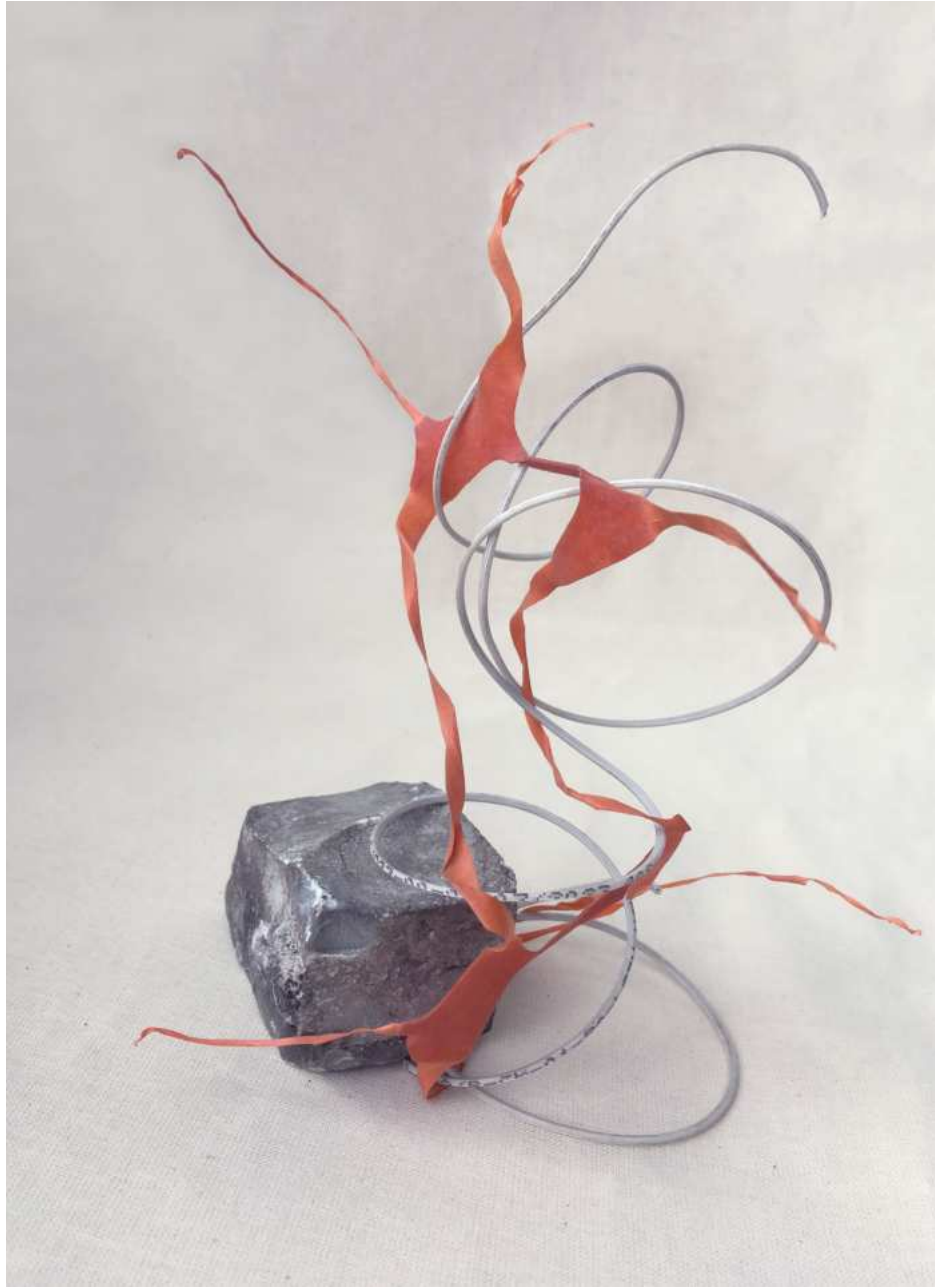
A tradução da partitura teia não parte de uma tentativa de expressar alguma coisa, ela é movida por curiosidade, uma tentativa de tatear as coisas. No primeiro capítulo, fizemos uma tradução da partitura com a pipa, seguindo os desenhos da Onilda através

de gestos que, com o movimento da pipa, traçavam formas no céu. Agora, fazemos uma leitura através de trajetos pela cidade, juntando coisas encontradas durante os deslocamentos para criar pequenas esculturas. Pensamos nessas esculturinhas como uma espécie de sintaxe do atrito, em que os objetos se encontram e formam uma outra coisa em um equilíbrio frágil, já que não foram usados outros materiais para mantê-los juntos.

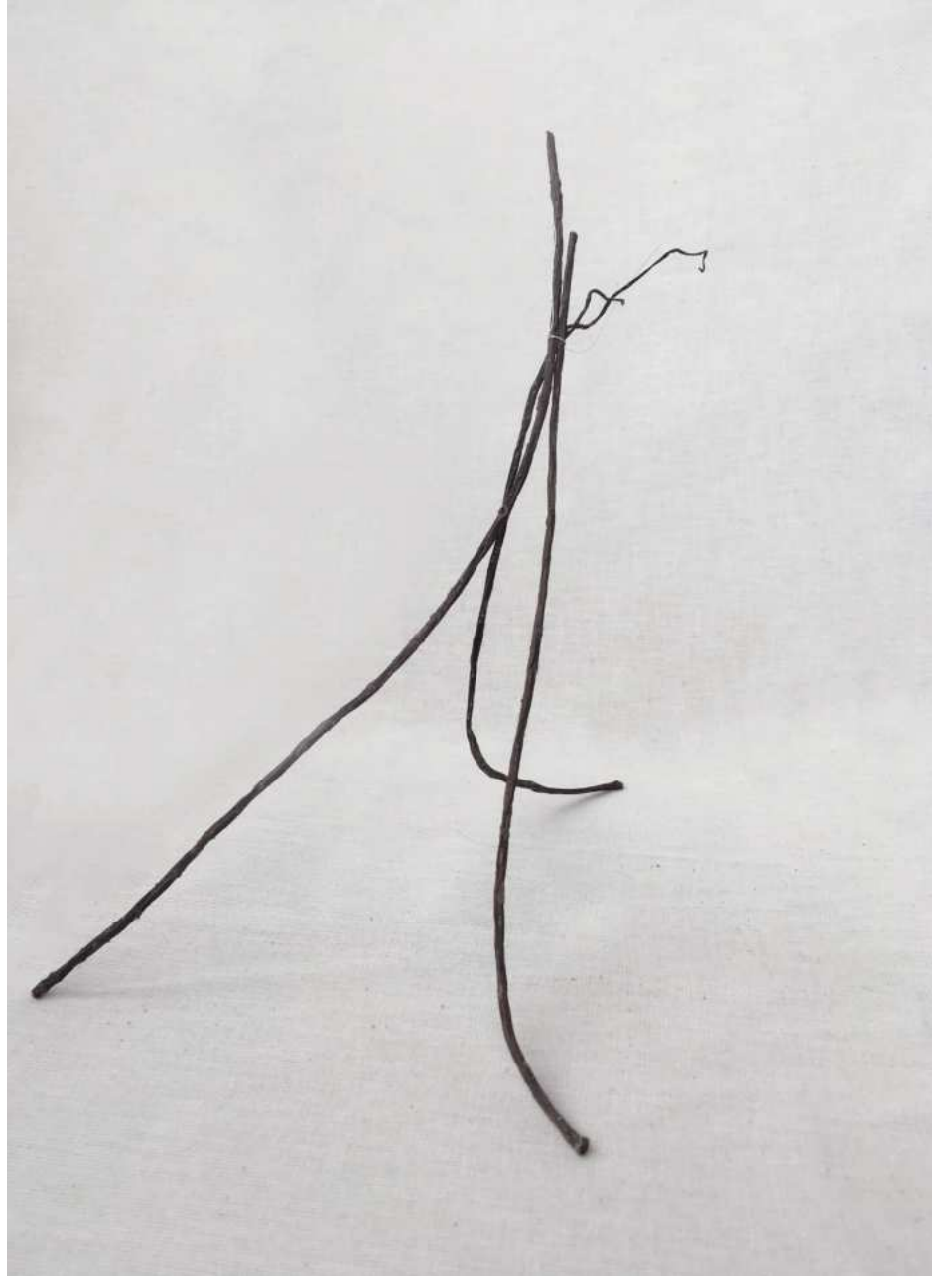
A partitura teia dialoga com o mundo dos seres tentaculares, que evocam retornos, caminhos, raízes e rotas possíveis em seus modos de vida implicados nos encontros. A tentacularidade é tessitura, deslocamento, transformação, tudo isso a partir das relações, diz Donna Haraway. Talvez seja isso que estejamos tentando dizer ao falar em apalpadelas, uma sugestão de outros modos de perceber, sentir, inventar e imaginar, de lidar com a contingência e com a parcialidade. Buscar conhecimento com o corpo todo engajado em estar no mundo e perceber o mundo e fazer mundo.

A tradução da partitura e sua proposta de fazeres disparados por outros fazeres nos faz olhar para os desenhos de Onilda e perceber os caminhos que se constituem e desconstituem através dessa ideia de parcialidade, de uma coisa que morre e acaba e vira vida outra vez, de outro modo, sustentando a continuidade do mundo.









Em um dos compassos desta partitura, não coletamos nada pelo caminho. Foi ali, perto do bairro de Fátima, onde uma senhora chegou incrédula contando para um senhor que o marido queria dar o nome do bebê de Hércules ou Orlando. Hércules ainda vai né, respondeu ele, que vendia sob um pano na calçada coisas que um dia pertenceram a outras pessoas: chaveiros, livros, bonecas, carregador de celular, brincos. Gostamos da disposição que os vendedores do "shopping chão" escolhem para seus objetos, um prato ao lado de uma boneca sem pernas, espinhos de peixe que seguem a curva da calçada. Gostamos de imaginar a história desses objetos, como foram parar ali. Quem sabe um dia os sapatos de Hércules, ou Orlando, vão se aconchegar ao lado de uma foto antiga de alguém que ninguém mais conhece.









“Não era o medo do ridículo, que havia moldado Gerião desde cedo na sua vida diária de pessoa vermelha alada,

mas sim esta negra deserção da sua própria mente

que o levava ao desespero. Talvez fosse louco. No sétimo ano tinha preparado um projeto de ciências sobre esta inquietação.

Foi o ano em que começara a pensar no ruído que as cores fazem. As rosas gritavam-lhe através do jardim.

A noite deitava-se na cama a ouvir a luz prateada das estrelas contra o vidro da janela. Muitos

dos que havia entrevistado para o projeto admitiam não ouvir

os gritos das rosas

ao serem queimadas vivas pelo sol do meio-dia. Que nem cavalos, dizia Gerião para ajudar, que nem cavalos numa guerra. Não, negavam com as cabeças.

Porque e que da erva se diz ter folhas? perguntava. Não seria por causa do sussurro?

Eles ficavam a olhar para ele. Devias estar a

entrevistar rosas e não pessoas, disse o professor de ciências. Gerião gostou da ideia.

A última página do projeto

era uma fotografia da roseira da sua mãe debaixo da janela da cozinha.

Quatro das rosas estavam em fogo.”



Enquanto escrevemos estas linhas, entra pela janela o som da kombi “uma nova história meu Deus tem pra mim”, muito familiar para quem mora nessas vizinhanças. Seguido da musiquinha, ouve-se “o moço tá passando, o moço tá comprando”, e então, a parte final do jingle “ar condicionado velho, geladeira velha, maquina de lavar velha”, com bastante ênfase no velho, que o moço diz ressaltando o som de cada letra. Sempre achamos curioso pois, quando ele diz “pra mim”, é como se assumisse a voz das próprias coisas velhas falando, que também são olhadas e cuidadas por Deus, e que podem se ressignificar com a nova vida que vão ganhar junto ao moço que tá passando e comprando. Gostamos desse recado particularmente pois ele vem trazendo a possibilidade de novas histórias assim, em deslocamento, atravessando ruas, casas, bairros, com o som primeiro se aproximando e depois se afastando de nós, e o jingle em loop.

Nós também desejamos veementemente outras histórias, histórias que escutem as aranhas, histórias que são caminhos, histórias que imbricam elementos estranhos uns aos outros de forma horizontal e desfamiliarizada, histórias que perturbem forças recalitrantes e partições antropocêntricas, que multipliquem nossas próprias possibilidades de linguagem e criação.

É difícil contar uma história realmente arrebatadora de como eu arranquei uma semente selvagem de aveia da sua casca, e então outra, e então outra, e então outra, e então eu cocei minhas picadas de pernilongo, e Ool disse algo engraçado, e nós fomos ao lago e pegamos uma bebida

e observamos os tritões por um tempo, e então eu encontrei outro grupo de aveias... Não, não se compara, isso não consegue competir com quando eu enfiei minha lança dentro de um flanco peludo enquanto Oob, empalado em uma enorme presa balançando, se contorcia gritando e sangue jorrava para todos os lados em torrentes carmim, e Boob se transformou em geléia quando o mamute caiu nele enquanto eu atirava minha infalível flecha diretamente do olho ao cérebro. (LE GUIN, 1990)³¹

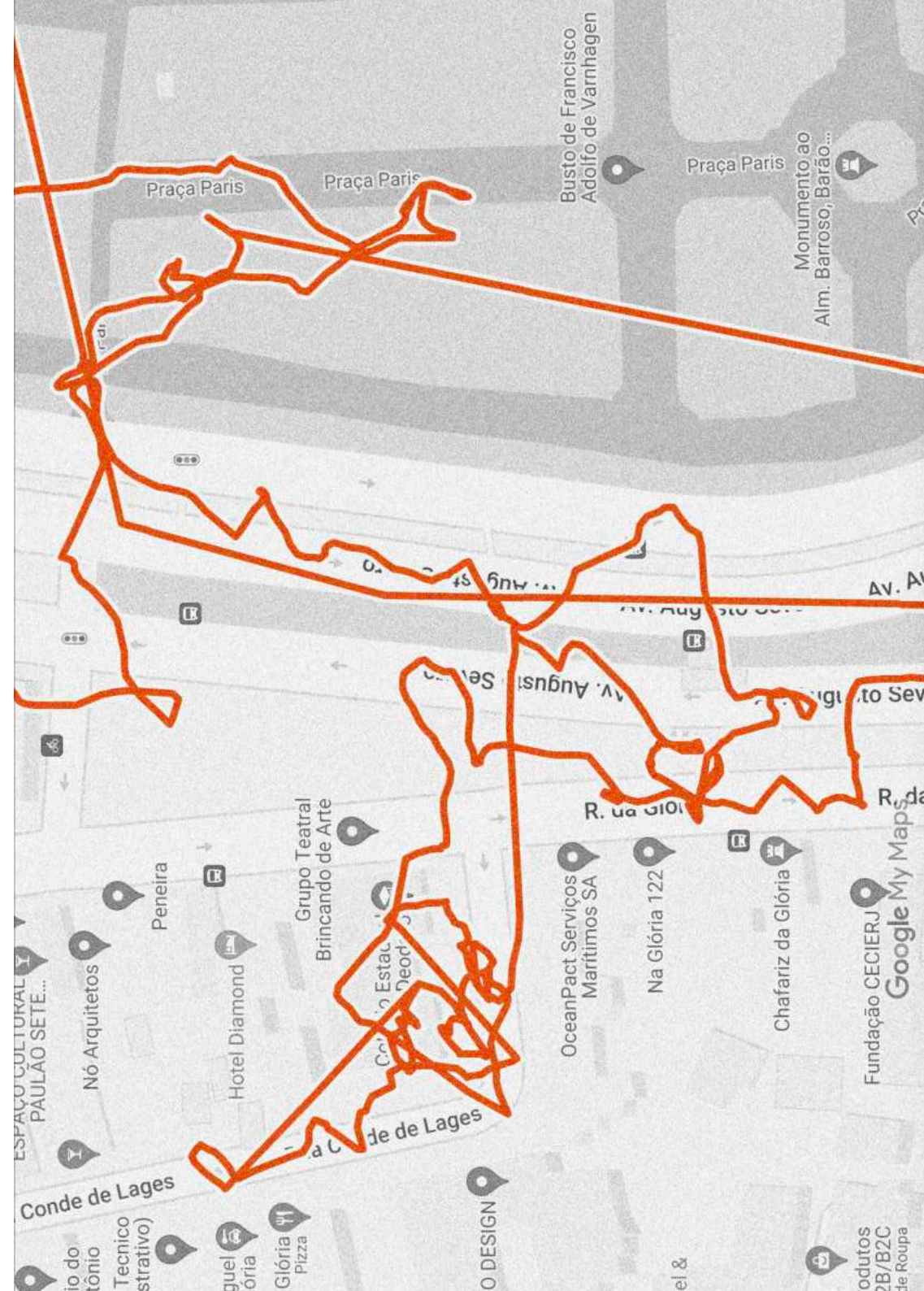
Ursula Le Guin, no texto *The Carrier Bag of Fiction*, discorre sobre formas de contar uma história. Há histórias que, como uma flecha, sabem aonde vão, possuem um herói, uma linearidade, uma finalidade; e outras histórias, que ela se interessa mais (e nós também), que são como uma sacola que chacoalha um monte de coisas diferentes e coloca elas em relação, histórias que não almejam uma resolução, pois são um processo contínuo. Ela conta que quando começou a escrever romances de ficção científica veio

cambaleando com esse grande saco de coisas, minha sacola cheia de fracos e desajeitados, e pequenos grãos de coisas menores do que uma semente de mostarda, e redes intrinsecamente tecidas que quando tem seus nós desfeitos laboriosamente parecem conter um seixo azul, um cronômetro funcionando imperturbavelmente registrando o tempo de um outro mundo, e o crânio de um rato: cheio de começos sem

31 Tradução de Eduardo Camargo disponível em: <https://escuracamera.wordpress.com/2020/10/04/a-teoria-das-sacolas-da-ficcao-ursula-le-guin/>

fins, de iniciações, de perdas, de transformações e traduções e muitos mais truques do que conflitos, muito menos triunfos do que ciladas e desilusões; cheio de espaçonaves que ficam presas, missões que falham e pessoas que não compreendem. (ibid, 1990)

As histórias que são como uma sacola se desdobram através das circunstâncias, como no exemplo do jogo da cama de gato de Haraway, que cada movimento de um dos participantes transforma tudo para todos os outros. Ao percorrer as rotas da partitura, fomos também colocando todos os objetos em um mesmo saco: papel de pipoca, pedaço de tronco, semente, cabo desfiado, jujuba, pedra, componentes eletrônicos, raiz, pedaço de cimento. Os objetos colocados na bolsa e misturados podem se relacionar de diferentes formas possíveis. Como os conjuntos de fatos de Anne Carson, “trata-se de usar todos eles de um jeito democrático”.



letras de música, notas de uma palestra e restos de carne

Tem um podcast de ciência australiano cujos títulos sempre nos provocam uma grande expectativa: eles mencionam os três assuntos que aquele podcast vai abordar. “Explaining menopause in killer whales, triggering killer mice, and the role of chromosome number in cancer immunotherapy”; “Bumble bee emotions, the purpose of yawning, and new insights into the developing infant brain”; “Babylonian astronomers, doubly domesticated cats, and outrunning a T. Rex”; “The effects of Neandertal DNA on health, squishing bugs for science, and sleepy confessions”; “What ants communicate when kissing, stars birthed from gas, and linking immune strength and social status”; “How whales got so big, sperm in space, and a first look at Jupiter’s poles”.³² Ao nos deparar com cada título, temos a impressão de que os três assuntos irão se relacionar, e começamos instantaneamente a imaginar o que poderiam ser essas ligações tão impensáveis. Infelizmente, o podcast não conecta os assuntos, ouvimos um, depois o outro, depois o outro, eles não se misturam.

Tem um trecho do livro *Autobiografia do Vermelho*, da Anne Carson, que diz: “[é] como se Estesícoro tivesse composto um poema narrativo substancial, e depois o tivesse desfeito em pedaços, que enterrou numa caixa com letras de músicas e notas de uma palestra e restos de carne.” (CARSON, 1998,

32 O podcast de ciência que nos referimos pode ser encontrado no website *Science*, neste link: <https://www.science.org/podcasts>

p.7)³³ Essa mistura remete à Le Guin e as histórias que são como uma sacola, que chacoalham as coisas para que possam se relacionar de diversas formas, em diversas configurações sempre provisórias, tal como a observação de Gertrude Stein de que não há centro no poema, só conectivos, que estamos sempre imersos em um mundo sem eixo em que é possível dizer *stutter flutter shutter*. Temos buscado neste trabalho tatear articulações inesperadas das coisas, das linguagens e das relações, para pensar em outros possíveis.

Poderíamos chamar de metodologia sedimentar esta que procedemos ao longo deste trabalho, do acréscimo e da mistura, em que novas camadas vão chegando, se sobrepondo e se misturando em imagens, teorias, histórias, experimentos poéticos, fazendo com que os cacos da ânfora sigam roçando uns nos outros para se resignificar e criar juntos novos significados.

As imagens espalhadas pelo trabalho, portanto, assim como as propostas de experimentos que vimos aqui, são, também, histórias. Tal como os cacos, podem ser observadas sozinhas em seu fazer poético, mas, junto com os outros cacos encontram ressonâncias e outras possibilidades de caminhos. É pela via do entrecruzamento que viemos

33 Tradução de João Cachopo.

nos embrenhando por essas paisagens e imaginários de convivência multiespécie e suas possibilidades.

Não é uma tarefa fácil traçar uma conclusão para um trabalho onde, justamente, estamos falando em processos contínuos, sem começo, meio e fim, que não sabemos de antemão aonde vão, que não buscam nenhuma resolução. Achemos bonito nesse processo do mestrado a maneira como a pesquisa se descobre fazendo, de uma maneira aracniana, cheia de desvios e coincidências. Nós entendemos isso depois de muitas tentativas frustradas de fazer um planejamento dos caminhos que o trabalho trilharia, de tentar antecipar aonde queríamos chegar. Os desenhos da Onilda, por exemplo, que criam esse fio que dá liga o trabalho, não foram intencionais e começaram a ocorrer no meio do processo de pesquisa, não fazendo parte portanto do projeto inicial. Estivemos buscando ao longo deste trajeto criar deslocamentos na nossa compreensão de linguagens e formas de vida sem o intuito de chegar a nenhuma conclusão fechada.

Quando assistimos um filme no computador, temos a mania de, ao fim, voltar com o cursor rapidamente do fim para o início, para ter uma breve lembrança das cenas que acabamos de viver, agora já com uma nova perspectiva do que veio depois delas. Pensando nisso, vamos fazer uma pequena recapitulação muito resumida dos caminhos que trilhamos aqui.

Na parte I, Línguas e Linhas, partimos da história do nosso encontro com Onilda e seus desenhos para pensar através da noção de “intimidade entre estranhos” (inspirada nos conceitos de simbiose de Lynn Margulis e de tradução para Walter Benjamin) os encontros entre diferentes modos de existência e a forma como estes se conectam em rede, como uma teia. Vimos Wattana, a orangotango que gosta de dar nós e depois desfazê-los. Vimos a rede que Deligny criou em Cévennes com crianças autistas e a experimentação de uma linguagem não-verbal com a ideia de cartografia a partir das trajetórias das crianças. Com Ingold, aprendemos a pensar os organismos como linhas ou trilhas de movimento, e que os encontros não se dão entre linhas, mas ao longo dessas linhas. Com Haraway, observamos a aranha Pimoa Cthulhu e como ela evoca os seres tentaculares com suas formas de fazer e perceber o mundo espalhadas por todo o corpo: a tentacularidade, diz ela, é a “vida vivida ao longo de linhas” (HARAWAY, 2016, p.32). Os modos de vida tentaculares são implicados nos encontros e aptos a lidar com contingência e parcialidade, atando e desatando caminhos e fugindo de determinismos. Transformamos também os desenhos da Onilda em uma partitura, uma proposta de experimentações em tradução a partir dos trajetos, rastros e linhas da Onilda, e arriscamos uma tradução soltando pipa, onde os gestos da mão se moviam seguindo a partitura, desencadeando desenhos da pipa no céu. Nesta primeira parte tecemos práticas e histórias que procuram pensar o encontro de diferentes modos de existência subvertendo

a lógica humana de expressar, perceber e existir. Relacionando os conceitos de linhas e línguas, buscamos refletir sobre as linguagens destas outras formas de vida, que mais do que uma comunicação, acreditamos estar em suas dinâmicas, em seus processos e movimentos, sua forma de existir e se relacionar com o mundo. É importante deixar claro, mais uma vez, que nossa intenção não é decifrar outras formas de vida, e sim multiplicar as nossas próprias possibilidades de linguagem e criação. Implicar, em vez de explicar.

Na parte II, O ritmo é um nascimento contínuo, buscamos observar o mundo sob o signo do ritmo, compreendendo cada forma de vida pelas suas trilhas de movimento. A noção de ritmo que nos aproximamos aqui é aquela de Benveniste, que o compreende como fluxo, como forma provisória daquilo que está em constante transformação, e não como medida regular, que é a maneira como este conceito é normalmente difundido. Através das noções de devir e rastro, compreendemos que a história de cada coisa se dá pelas relações contínuas com o seu entorno e pelas múltiplas maneiras que estão envolvidos em correntes de vida. Essas histórias e relações estão impressas na forma de cada coisa, que podemos pensar como sua biografia, segundo Anna Tsing. Com Lefebvre, conhecemos os princípios de sua Ritmanalise, que sugere “Ouvir uma casa, uma rua, uma cidade como quem ouve uma sinfonia, uma ópera” (LEFEBVRE, 20004, p. 39). Com Uexküll, pensamos a maneira que o mundo e suas significações existem de uma

maneira diferente para cada animal a partir de sua morfologia, suas possibilidades e potenciais de ação; existem tantos mundos como sujeitos, diz ele. Com Despret, nos enveredamos pelo modo Versão da tradução, que age pressupondo escolhas que se baseiam na multiplicidade de sentidos possíveis. Ao pensar sobre o que significa o luto para os chimpanzés, a versão não busca correspondência imediata com o luto dos humanos, mas pergunta: “Quais são os múltiplos sentidos (...) capazes de dar conta do luto entre os humanos? E a pergunta pode remeter aos chimpanzés: quais sentidos poderiam existir entre eles? Não há, portanto, tradução de um termo a outro, mas um duplo movimento de comparações, dentro de cada universo de sentidos possíveis, sob o efeito do que o outro termo induz”. (DESPRET, 2021, p.280) Também adentramos um pouco mais nos sentidos do uso desta voz plural aqui neste trabalho, sublinhando que nossa intenção é sempre a pluralidade e a multiplicação, que não desejamos criar uma convergência ao dizer ‘nós’, mas, ao contrário, afirmar as diferenças. Traçamos caminhos por questões como continuidade, perspectiva, sensorialidade, repetição, pluralidade e unidade, entre outras.

A parte III, Apalpadelas, vocês acabaram de ler, então imaginamos que esteja mais fresco na cabeça. A não ser que leram este texto como o *Jogo da Amarelinha*, de Julio Cortázar, pulando entre lugares diferentes, da página 59 foram para a 111, ou da 105 foram direto para a 36, criando túneis entre as páginas

como fez a traça em Drummond? Nós não propusemos isso no início, então provavelmente leram na forma linear, mas isso também seria possível, uma outra costura de histórias. Nesta parte final do trabalho mergulhamos na tradução pela via da fiscalidade, a tradução como ato e como transtorno sensorial. A pergunta de Donna Haraway “quando toco no meu cachorro em quem e o que toco?” (HARAWAY, 2016, p.1) nos leva a pensar a tradução (representada pelo toque) como forma de acessar outros mundos, outras temporalidades, um mundo com cheiros que não temos acesso, com cores e texturas diferentes daquelas que percebemos. Partimos desse questionamento de Haraway para propôr aquilo que chamamos apalpadelas, uma convocação sensível para tatear essas travessias entre diferentes mundos de forma experimental e subjetiva. Proceder por apalpadelas seria, ao modo dos tentaculares, buscar formas de observação e ação em que conhecimento e sensibilidade estejam integrados e espalhados pelo corpo, como a aranha e seus milhões de receptores sensórios. Nestes capítulos, vimos também com Benjamin que a “passagem de uma língua a outra [se dá] por uma série de metamorfoses contínuas” (BENJAMIN, 2011b, p. 64-65), e que aquilo que se traduz é a poesia, e não o comunicável, nos levando a pensar a tradução através das sensações, e não de informações. Com Oyèrónké Oyěwùmí, questionamos a supremacia da visão no ocidente, instigando a percepção através do cruzamento de diferentes sentidos. Frequentamos também a fila de objetos na Lapa, com suas linhas e fluxos de objetos,

peças, histórias e trajetórias que fazem parte desta trama para além da linearidade aparente. Com Rovelli, investigamos o “presente” como uma noção local, e não universal. Segundo ele, o “presente” é uma bolha perto de nós, e o tempo não passa da mesma forma em todos os lugares. Nos embrenhamos também na questão da perspectiva: tal como uma constelação que somente toma forma a partir do nosso ponto de vista da Terra, as coisas estão soltas num universo sem eixo, e é o nosso ponto de vista que cria sentidos e conexões. Experimentamos nos aproximar dessas linhas que viemos falando como uma escrita efêmera, que inscreve ao passo que se dissolve, fazendo desenhos de observação que acompanham as trilhas de movimentos de coisas, seres e lugares, como um rastro subjetivo a partir de uma perspectiva situada. Nesta proposição, nos detivemos também nas linhas que são invisíveis para nós, de coisas que possuem uma temporalidade distante da nossa e cujos movimentos são dificilmente perceptíveis. Por fim, fizemos uma nova tradução da partitura teia, desta vez, em caminhos pela cidade do Rio de Janeiro. Nestes trajetos que acompanham as linhas da partitura sobre o mapa do centro do Rio, coletamos coisas encontradas no caminho, com as quais fizemos “esculturinhas”, promovendo encontros entre as coisas encontradas, que juntas se estabelecem dispostas em uma certa forma com um equilíbrio frágil. Uma espécie de encontro desabituaado que cria novos ritmos.

Caminhos, vimos, são histórias, e sugerimos ao longo destas linhas questionar quais perspectivas se encontram nestes cruzamentos, quais vozes devem silenciar para que outras sejam amplificadas, como se sintonizar com forças que não se mostram, como amplificar a atenção e o cuidado com as milhares de outras formas de vida que existem e compartilham o mundo com nós, humanos, como nos manter abertos aos mistérios e multiplicar as nossas possibilidades de linguagem e criação para chegar a outras histórias.

A partir de um barbante esquecido no teto do quarto, conhecemos Onilda e pudemos tatear esse trânsito entre nossos mundos, acompanhar seus desenhos surgindo e se transformando, como a imagem do ritmo que estivemos construindo aqui, de um fluxo, que se constitui e desconstitui incessantemente. Foi seguindo este fio que nos embrenhamos aqui por essa trama de línguas, linhas, cartografias, gestos de tradução e práticas de intimidade entre estranhos. Esses caminhos não cessam aqui. Esse trabalho é uma escrita de nós com pontas soltas.

O que a pedra diz ao futuro?

Como se traça a cartografia de um arranjo movente?

Qual o instante que podemos recomeçar?

Você pode cheirar esse texto?

Como dar continuidade?

As plantas também sonham com cobras?

A luz vem no nome da voz?

A lua puxou meus líquidos quando descansou?

Existe aceleração sem velocidade?

O que acende no silêncio?

Se eu apertar este pano, você me escuta?

*E se eu trocar essas duas palavras de lugar? Ou esses
pãezinhos?*

É verdade que este caminho que agora fazemos juntos um dia esteve submerso?

É um coro de pombos?

É uma pergunta? Essa dissertação?

Que bicho?

parte I - Línguas e Linhas

Páginas 10-11

A imagem da esquerda é um dos mapas da pesquisa cartográfica de Deligny, feito em Le Serret em 1973, e a imagem da direita é um frame do trabalho *Teia*, vídeo que fizemos em 2020.

Páginas 17 e 19

As duas imagens de Watana foram feitas por Chris Herzfeld, pesquisadora e fotógrafa, em Paris, 2003.

Páginas 23-24-25-27-29-41-42-43-78-79

Todas as imagens de Onilda foram feitas por nós em 2020-2021.

Página 35

Fotografia da Pimoa cthulhu por Gustavo Hormiga.

Página 46

Le Serret, 1973. Fotografia de Thierry Boccon-Gibod. DR. Imagem reproduzida de: Deligny (2013a, p. 389).

Página 51

Mapas de Deligny de 1976.

Página 53

Mapa traçado por Jacques Lin, uma das presenças próximas, enquanto acompanhava uma das crianças, Benôit, em Cévennes.

Página 57

Imagens do documentário *The girl who talked to dolphins* (2014).

Página 62

Fotografia de autoria nossa, líquens no tronco de uma árvore.

Página 65

Imagens de quipus encontradas na internet.

Páginas 84-85

Experimento visual de outras formas de escrita, com gavinhas secas.

Páginas 88-89

Partitura-teia.

Páginas 92-93

Imagens da performance de tradução da partitura teia com a pipa.

parte II - O ritmo é um nascimento contínuo**Página 104**

Frame do trabalho Teia, vídeo que fizemos em 2020.

Página 106

Rascunho/ esquema pensando esta pesquisa.

Página 116-117

Imagens capturadas de um vídeo jornalístico mostrando o vazamento de cimento no Rio de Janeiro, em 2015.

Disponível no link:

<https://www.youtube.com/watch?v=yTQT6BG76Nk>

Página 120

Fotografia de nossa autoria.

Páginas 123-124-125

Fotografias nossas do livro de Drummond, *Amar se aprende amando*.

Página 128

Imagens do Vale da Morte encontradas na internet.

Páginas 130-131

Fotografias nossas, experimento com barbante e o local da estação de metrô de onde sai uma ventilação para cima.

Páginas 142-143

Fotografia nossa, linhas do dedo em continuidade com as linhas de uma folha seca.

Página 150

Frame do trabalho Teia, vídeo que fizemos em 2020.

Páginas 152-153

Fotografia nossa.

Página 157

Fotografia nossa.

Página 161

Fotografia da carta III de Acúmulos.

Páginas 164-165

Fotografia nossa, cujo contexto vai retornar nas páginas 216-217.

Páginas 168-169

Fotografia nossa, buraquinhos de tatuí na areia.

Páginas 174-175

Imagem é de autoria nossa, onde vemos três pequenas raízes de samambaia. A frase que acompanha a imagem é de Clarice Lispector, do livro *Paixão Segundo G.H.*, p. 21 “Vou criar o que me

aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Terei que criar sobre a vida. E sem mentir. Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade. Entender é uma criação, meu único modo. Precisarei com esforço traduzir sinais de telégrafo - traduzir o desconhecido para uma língua que desconheço, e sem sequer entender para que valem os sinais.”

Página 179

Imagem de nossa autoria, na Casa da Flor, em 2024.

parte III - Apalpadelas

Página 198

Imagem do desfile da Paraíso do Tuiuti de 2023.

Página 215

Fotografia nossa de uma árvore com raízes suspensas.

Página 217

Fotografia nossa, cão cego da nossa rua.

Página 218

Fotografia nossa, os caminhos de larvas minadoras em uma folha.

Páginas 220 a 229

Fotografias nossas da fila, tiradas entre 2018 e 2019.

Páginas 236-237

Fotografias nossas de galhos na praia criando formas e “escritas” que se desconstituem a cada onda, criando uma nova configuração.

Páginas 240 a 255

Fotografia dos desenhos que fizemos ao longo do mês de setembro de 2023, experimentando essa proposta de cartografar os movimentos das paisagens ao nosso redor.

Página 259

A imagem exemplificando tipos de nós encontrados em um quipu foi encontrada na internet.

Páginas 268-269

Partitura teia sobreposta ao mapa do centro do Rio de Janeiro.

Páginas 270-271

Fotografia nossa de todos os objetos coletados juntos.

Página 273

Mapa criado por um aplicativo que rastreia os caminhos durante a execução do percurso da partitura teia.

Páginas 276 a 293

Fotografias das esculturinhas.

Página 297

Mapa criado por um aplicativo que rastreia os caminhos durante a execução do percurso da partitura teia.

ANDERSON, Laurie. Norton Lectures 1: *The River* | Laurie Anderson: *Spending the war without you*. Palestra para Harvard. Endereço eletrônico: <https://www.youtube.com/watch?v=6LuKgGn5e2g>.

ARAÚJO, Arthur; SOUZA, Elaine. *A teoria do significado de Jakob von Uexküll como um caso de tradução radical*. *Kriterion* vol.59 n.141, 2018.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1938.

BARAD, Karen. *Performatividade pós-humanista: para entender como a matéria chega a matéria*. *Vazantes* nº1, 2017.

BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre o mito e a linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. *A tarefa do tradutor*. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: editora 34, 2011b, p. 101-119.

BENVENISTE, Émile. *Problemas da linguística geral I*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

BUTLER, Octavia. *A Parábola do Semeador*. São Paulo: Morro Branco, 2018.

CALVINO, Ítalo. *Palomar*. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. *Pontos de vista sobre a floresta amazônica: xamanismo e tradução*. *Revista Mana - estudos de antropologia social* 4(1), p. 7-22, 1998.

CARSON, Anne. *Autobiography of red*. Nova York: Vintage Books, 1998.

_____. *Variações no Direito de Permanecer em Silêncio*, in *A Public Space*, nº 7, 2008.

CIXOUS, Hélène. *O riso da Medusa*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

COCCIA, Emanuele. *A vida das plantas: uma metafísica da mistura*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

COSSAN, Roberto. *O livro fúcsia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Otti Editor, 2001.

D'AGATA, John; CARSON, Anne. *A ____ with Anne Carson*. *The Iowa Review*, v. 27, n. 2, p. 1-22, 1997.

DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, V3, 1996.

_____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, V4, 1997.

_____. *O anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Imago, 2004.

DELIGNY, Fernand. *Œuvres*. Édition établie et présentée par Sandra Alvarez de Toledo. Paris: L'Arachnéen, 2007.

_____. *O aracniano e outros textos*. São Paulo, Editora N1, 2015.

DESPRET, Vinciane. *Que diriam os animais?: Fábulas científicas*. São paulo: Ubu Editora, 2021.

_____. *Autobiografia de um polvo e outras narrativas de antecipação*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2022.

DERRIDA, Jacques. *Mal d'Archive: Une Impression Freudienne*. Paris: Galilée, 1995.

FABIÃO, Eleonora. *Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea*. Sala Preta nº8, 2008.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

_____. *Poética da relação*. Lisboa: Sextante, 2011.

_____. *Poétique de la relacion*. Paris: Éditions de Seuil, 1990.

GROOM, Amelia. *There's no Beginning and There Is No End: Mariah Carey and the Refusal of Time*. Revista digital E-flux #138, 2023.

GUATTARI, Félix. *Caosmose*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.

GOETHE, J.W. *Goethe's Botanical Writings*. Connecticut: Ox Bow

Press, 1989.

_____. *Fausto*. Belo Horizonte: Autêntica, 2023.

HÄGERSTRAND, T. *Geography and the study of the interaction between nature and society*. Geoforum, 7, p. 329-334, 1976.

HAMPATE B , A. *A tradição viva. Em História geral da África, I: Metodologia e pré história da África*. Brasília: Unesco, 2010.

HARAWAY, Donna. *Staying with the Trouble*. Durham: Duke University Press, 2016.

_____. *Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene*, in revista digital E-Flux #75, 2016.

_____. *When Species Meet*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2007.

_____. *SABERES LOCALIZADOS: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial*, cadernos pagu (5), 1995.

_____. *The Companion Species Manifesto: Dogs, People and Significant Otherness*. Chicago, Prickly Paradigm Press, 2003.

HÉLDER, Herberto. *Ouolof*. Lisboa, Assírio & Alvim, 1997.

INGOLD, Tim. *Estar Vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.

_____. *Making Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2013.

_____. *Lines: A Brief History*. Londres: Routledge, 2007.

LE GUIN. *The Carrier Bag Theory of Fiction. In Dancing at The Edge of The World. Thoughts on Words, Women, Places.* New York: Harper & Row, p. 165-170, 1990.

_____. *The Compass Rose.* Portland: Pendragon Press/Underwood-Miller, 1982.

_____. *The Author of the Acacia Seeds In The Real and The Unreal. The Selected Short Stories of Ursula K. Le Guin, v. 2. Outer Spaces, Inner Lands.* London: Gollancz, 2015.

_____. *Late in the day.* Nova York: PM Press, 2016.

LEFEBVRE, Henri. *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life.* Londres: Continuum, 2004.

LIMA, Mariana. *Cérebro_Coração.* Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

LISPECTOR, Clarice. *A Paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1964.

LOPES, Adília. *Dobra - Poesia reunida (1983-2014).* Porto: Assírio & Alvim, 2014.

_____. *Le vitrail/la nuit/ A árvore cortada.* Lisboa: &etc., 2006.

LOW, Chris. *Khoisan Medicine in History and Practice.* Colônia: R. Köppe, 2008.

CUNHA, Manoela Carneiro da. *Sobre a floresta amazônica: xamanismo e tradução.* MANA 4(1):7-22, 1998.

MARGULIS, Lynn. *O Planeta Simbiótico: uma nova perspectiva da evolução.* Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

MARGULIS, Lynn; SAGAN, Dorion; Guerrero, Ricardo; RICO, Luis. *Propriocepção: quando o ambiente se torna o corpo* (Tradução de Olav Lorentzen). Cadernos SELVAGEM - publicação digital da Dantes Editora Biosfera, 2020.

MARTIN, Nastassja. *Escute as Feras.* São Paulo: Editora 34, 2021.

MARTINS, Helena. *A linguagem como forma de vida em Wittgenstein.* Artigo acadêmico, PUC RIO, 2016.

_____. *Escrever de volta: Anne Carson, Emily Dickinson.* Artigo acadêmico, PUC RIO, 2018.

_____. *Abertura: Helena Martins.* Revista eletrônica *Ato de Tradução*, 1. ed. São Paulo: Centro de Pesquisa e Formação do Sesc São Paulo, 2022.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela.* Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MATURANA, Humberto. *The tree of knowledge: The biological roots of Human Understanding.* Londres: Shambala, 1998.

MESCHONNIC, Henri. *Critique du rhythm: anthropologie historique du langage.* Lagrasse: Verdier, 1982.

MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*. In: MERLEAU-PONTY, M. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

MORTON, Timothy. *Subscendence*. Revista digital E-flux #85, 2017.

NELSON, R.K. *Make Prayers to the Raven: A Koyukon View of the Northern Forest*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

NOUJAIM, Maria Luisa. *Impulso e espacialidade na linguagem: dos românticos à biologia cognitiva*. Tese de doutorado, PUC Rio, 2020.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. *A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*. Tradução: Wanderson Flor do Nascimento. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

PASSÔ, Grace. *Vaga Carne*. Belo Horizonte, Javali, 2018.

PÉREZ, Carmen Lucia. ALVES, Luciana. *Linhas erráticas: cartografias de um outro modo de existir na (vida e) escola*. childhood & philosophy, Rio de Janeiro: v. 14, n. 31, pp. 575-594, 2018.

POMBO, Jialu. *No meio do caminho: os processos de criação e cuidado de uma criatura sem nome no território-dos-nomes-que-grudam*. São Paulo: Dissertação de doutorado PUC, 2022.

RICH, Adrienne. *The Dream of a Common Language: Poems, 1974-1977*. New York; London, Norton, 1993.

ROCHA, Enilce. *A noção de relação em Édouard Glissant*. Revista Ipotesi v. 6 n.2, 2002.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. *O livro fúcsia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Otti, 2001.

SARACENO, Tomás. *Carte Blanche à Tomás Saraceno*. Paris: Palais 28, 2018.

SERRES, Michel. *Darwin, Bonaparte et le samaritain, une philosophie de l'histoire*. Paris: Le Pommier, 2016.

_____. *Tempo, erosão: faróis e sinais de bruma* in TADEU, Tomaz; WOOLF, Virginia. *O tempo passa*. São Paulo: Editora Autêntica, 2013.

SCOTT, Colin. *Knowledge construction among Cree hunters: metaphors and literal understanding*. Journal de la Société des Américanistes, 75, p. 193-208, 1989.

STEYERL, Hito. *In a Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective*. Revista digital e-flux #24, 2011.

TSING, Anna. *Viver nas Ruínas: Paisagens Multiespécies no Antropoceno*. Belo Horizonte: Mil Folhas do IEB, 2019.

UEXKÜLL, Jakob. *A stroll through the worlds of animals and men: a picture book of invisible worlds*. Semiotica, 89 (4) p. 319-391, 1984.

VILAÇA, Aparecida. *Versions versus bodies: translations in the missionary encounter in Amazonia*. Vibrant issue v.13/ n.2, p. 1-14, 2016.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo Batalha; SZTUTMAN, Renato. *Encontros: Eduardo Viveiros de Castro*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008.

WILLIAMS, William Carlos. *The Collected Poems: Volume I 1909-1939*. Nova York: New Directions Publishing Corporation, 1938.

agradecimento

Agradeço e celebro todas os seres e forças, matéria, bicho, gente, coisa, planta, pedra, poema, mar, molécula, vento, linguagem, que traçam com suas forças visíveis e invisíveis os ritmos que me acompanham e me guiaram por essa pesquisa com olhos acesos.

Obrigada à minha mãe, Sheila, pelo amor imensurável, por ter me ensinado a olhar o mundo com generosidade e curiosidade. Obrigada pelas trocas e conversas sobre este trabalho e pelo encorajamento.

Obrigada ao meu pai, Queca, e a minha avó, Isa, que não estão mais aqui, mas seguem sempre como presenças luminosas me inspirando a ter o coração aberto pra tudo que a vida pode ser.

Um obrigada imenso à Livia Flores, pela orientação, pela parceria, pelas trocas, pela paciência, pelas aulas, pelos encontros *Desilha*.

Muito obrigada à Aparecida Vilaça, Helena Martins e Gabriela Lírio, que compõem a banca do trabalho, por terem embarcado nessa comigo, pela leitura generosa, pelos comentários que enriqueceram tanto o trabalho, e pelas aulas incríveis e inspiradoras.

Agradeço também a todos professores e mestres que já tive, na escola, na faculdade, no mestrado, na vida.

Obrigada à Isa, minha irmã, por tanto, sempre. À Basie, minha avó, pelo coração gigante. Obrigada à Lili, Tom Nóbrega, Paula Rached, Sallisa Rosa, Fafa, Tainã Miranda, Azulllllllll, Daniel Frota, Nina Botkay, Bruna Dadalt, Thaís Grechi, Flora Dias, Florian, Maria Palmeiro, Luisa Espíndula, Juuar, Liza Machado, pelas trocas e pela sorte que é poder compartilhar o mundo com vocês.

Agradeço também à Onilda, pela companhia e pelos desenhos que abriram tantos mundos.

