

fábio roberto lucas
mariana maia simoni
leila darin
[orgs.]

Poéticas do coabitar

LITERATURA E ECOLOGIA
NA ERA DO ANTROPOCENO

Cultura e Barbárie

Poéticas do coabitar. Literatura e Ecologia na era do Antropoceno. 2024.

Organizadores

Fábio Roberto Lucas, Mariana Maia Simoni, Leila Darin

©Autoras e autores, 2024

©Esta edição: Cultura e Barbárie, 2024

IMAGEM DA CAPA *Polystichum munitum*, 1928. Karl Blossfeldt.

Cultura e Barbárie Editora

Caixa postal 5069 | Florianópolis, SC

www.culturaebarbarie.com.br | contato@culturaebarbarie.com.br

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Poéticas do coabitar [livro eletrônico] :
literatura e ecologia na era do antropoceno /
organizadores Fábio Roberto Lucas, Mariana Maia
Simoni, Leila Darin. -- Florianópolis, SC :
Cultura e Barbárie, 2024.
PDF

Vários autores.
Bibliografia.
ISBN 978-65-87529-60-8

1. Antropoceno 2. Ecologia 3. Ensaios
4. Literatura - Crítica e interpretação
I. Lucas, Fábio Roberto. II. Simoni, Mariana
Maia. III. Darin, Leila.

24-242279

CDD-080

Índices para catálogo sistemático:

1. Ensaios : Coletâneas : Literatura 080

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Auxílio: 2628/2023, Processo: 88881.909958/2023-01.



SUMÁRIO

04 | ANOTAÇÕES AO REDOR DO CÍRCULO

Ana Estaregui (PUC-SP)

07 | PREFÁCIO: POÉTICAS DO COABITAR

Fábio Roberto Lucas (PUC-USP) | Leila Darin (PUC-SP) | Mariana Simoni (Freie Universität Berlin, Alemanha)

11 | I KÛATIARYPYRAMA: APONTAMENTOS PARA UMA "LIÇÃO DE ESCRITA" TUPINAMBÁ

Alexandre Nodari (UFSC)

21 | FITOGRAFIA: A LITERATURA COMO ESCRITA DAS PLANTAS

Patrícia Vieira (Universidade de Coimbra, Portugal)

33 | A ESCRITA DA NATUREZA NO *EL LIBRO DE LAS DIEZ MIL COSAS*, DA INTERMUNDIAL HOLOBIENTE

Gabriel Salvi Philipson (PUC-SP)

43 | RESISTÊNCIA MULTIESPÉCIES E CONTRAHEGEMONIZAÇÃO DA VIDA: DIÁLOGOS ENTRE DENILSON BANIWA E COMANDO MATICO

Jamille Pinheiro (University of London, Inglaterra)

55 | ENTRE O LOBO E A ONÇA: FIGURAS DA NATUREZA, DA VIOLÊNCIA E DA CULTURA NA LITERATURA INFANTOJUVENIL BRASILEIRA

Fábio Roberto Lucas (PUC-SP), Paula Gardenia Lucena Gallego (PUC-SP), Leila Darin (PUC-SP)

67 | LIÇÕES DE ENTROPOLOGIA II: TRADIÇÕES TEXTUAIS E DESINTEGRAÇÕES LITERÁRIAS

Eduardo Jorge (Instituto Suíço de Tecnologia, Suíça)

80 | LUGAR DE FALHA: A REDE NA PERSPECTIVA DO PEIXE

Marília Librandi-Rocha (Princeton University, EUA)

97 | RESUMO DOS ARTIGOS

100 | AUTORIA

ANOTAÇÕES AO REDOR DO CÍRCULO

ANA ESTAREGUI (PUC-SP)

I.

alguns animais traçam círculos
enquanto se movem
inscrevem rotas circulares
espécies de dança da repetição
na superfície da terra e do ar

II.

esses comportamentos
são observados em várias situações
padrões constantes de movimento
que os bichos executam com destreza:
criam círculos

esses gestos são observados em pássaros
mamíferos répteis insetos

as rotas circulares podem variar em tamanho
desde pequenos círculos de poucos centímetros
até grandes espirais que recobrem quilômetros

III.

os motivos pelos quais essas rotas são traçadas
não são plenamente compreendidos
mas existem teorias que tentam entender
esses comportamentos
há quem acredite que as danças em círculos
estejam relacionadas à demarcação de território
ou ao acasalamento

talvez se movam para escrever áreas
eles podem deixar sinais químicos

urina

feromônios

penugem

podem comunicar presença aos outros
através dessas formas

IV.

certos pássaros e insetos podem formar círculos
enquanto procuram por comida
espalhando folhas ao redor

V.

baiacus machos de doze centímetros
projetam sozinhos círculos subaquáticos
de até dois metros de diâmetro
varrem a areia com suas nadadeiras
compondo desenhos muito detalhados
e ainda dispõem pequenos objetos
como pedras e conchas
para que as baiacus fêmeas – se gostarem do desenho
possam botar seus ovos nas fendas dessa geometria

VI.

alguns pesquisadores afirmam
que se mover em círculos
pode ser um mecanismo para liberar energia
ou talvez esses movimentos sejam meros reflexos
de comportamentos compulsivos

VII.

a expressão *andar em círculos* geralmente é usada
para descrever um movimento que não leva a lugar nenhum
algo que se repete sem finalidade

VIII.

um estudo provou que humanos não conseguem
andar em linha reta
pesquisadores do instituto max planck afirmam
que se não tiverem um ponto fixo de referência
humanos caminharão sempre em círculos

IX.

talvez o gesto mais bonito que as pessoas possam fazer
seja este: sentar-se em círculo
ao redor da mesa, do fogo, de um livro

X.

o artista britânico richard long cria desenhos circulares
na superfície da paisagem
são os seus passos que marcam o chão

XI.

uma órbita é um destino
um círculo é uma invenção

XII.

um urso é filmado andando em círculos
mesmo após ter sido libertado há anos
de um zoológico dos estados unidos

XIII.

quando perdem uma rota de feromônio
formigas podem caminhar formando uma circunferência
nesses casos elas caminham até morrerem de exaustão
a isso se dá o nome de
círculo da morte das formigas

XIV.

há casos que parecem ainda mais específicos
como os fairy circles ou *círculos de fadas*
onde milhares de formas redondas
surgem inexplicáveis na paisagem
– como aquelas do deserto da namíbia
as formas são surpreendentes: simetricamente espaçadas entre si
geometricamente dispostas no espaço
sem nenhum propósito claro – sem nenhum rastro
que explique sua origem ou autoria

XV.

para os himba, povo nativo da região,
tratam-se de pegadas dos deuses
a outra metade desse povo crê serem os espíritos dos mortos
os responsáveis pelas formas
guias turísticos locais contam a história de um dragão
habitante do subsolo do deserto
que ao soprar fogo produz essas marcas

XVI.

cientistas especulam ser a ação de cupins
ou a estratégia que as plantas dessa região encontraram
ao longo do tempo
para economizar água em um local tão inóspito
ninguém sabe ao certo

XVII.

talvez cupins e deuses tenham
ainda mais em comum
além de asas
além de decompor matéria
além de se alimentar
ferozmente
daquilo que é “*tenro por dentro*”

POÉTICAS DO COABITAR

LITERATURA E ECOLOGIA NA ERA DO ANTROPOCENO

Introdução

Animais fogem em face do perigo. Mas quando o perigo os surpreende, paralisam-se na esperança de passarem despercebidos pelo predador. Esse comportamento animal assume em nós [uma] forma particular [...]: O perigo não nos atingirá se formos capazes de criar uma autonarrativa tranquilizante.

Luiz Marques – *Capitalismo e Colapso ambiental*.

Parece difícil discordar de Luiz Marques quando ele compara a reação do homem moderno, diante do Grito de Gaia e dos colapsos ambientais iminentes, à paralisia de uma presa subitamente posta diante do perigo, situação na qual só lhe resta a esperança de que a imobilidade a torne invisível, alheia, como que retirada da cena onde mora a ameaça. É verdade que a modernidade capitalista e globalizada que hoje conquista a ubiquidade do tempo e do espaço não se cansa de emitir “autonarrativas tranquilizantes”, acenando que está tudo bem. Ela faz isso desde que começaram a surgir os signos da atual corrosão das nossas condições naturais de vida, signos que – apesar de circular em tantas linguagens, das ciências do meio-ambiente e das humanidades ao testemunho dos múltiplos povos indígenas que habitam a terra – têm sido constantemente abafados diante do hábito – irrefreável numa economia capitalista – de produzir e acumular capital, consumindo para isso quantidades cada vez maiores de energia, transformando a imensa diversidade natural em massas homogêneas de força, que por sua vez reduzirão a múltipla heterogeneidade da vida coletiva a unidades homogêneas de valor mensurável e acumulável.

Pode-se afirmar com justiça que esses signos do colapso não surgiram assim tão subitamente, pelo contrário, tomam já algumas décadas. Assim, a paralisia diante do problema não teria a desculpa atribuída à imobilidade da presa diante do predador. Mas em certas escalas de tempo das comunidades humanas e não humanas, o período recente marcado pela obstinada presença desses signos ainda pode ser considerado um átimo. A questão mais inquietante, talvez, é o fato de que não estamos nem mesmo parados. Pelo contrário, seguimos acelerando cada vez mais a economia, a vida social, o consumo de recursos naturais, a acumulação e concentração de renda, enfim, o tranquilizante narrativo que estamos tomando tem nos levado não à imobilidade diante da ameaça, mas à prática daquilo que sempre fizemos, de modo ainda mais intenso e suicida.

Muitos chamam nosso tempo de Antropoceno, nova era geológica estruturalmente transformada pelas ações do humano (ou mais precisamente, por aqueles que iniciaram a empresa colonial moderna, com suas formas características de escravização, racismo e hierarquização cultural e antropológica, de exploração econômica da natureza reduzida à condição de “recurso”, de constante aceleração tecno-científica da vida redundando na precipitação da entropia, na devastação do meio-ambiente, enfim, no preço cada vez mais alto que todos os seres humanos e não-humanos têm pago para sustentar o regime de concentração de renda cada vez mais excludente conhecido como capitalismo). Diante dessa situação, o que *pode* a literatura? Talvez a pergunta não esteja bem formulada, uma vez que a experiência literária não necessariamente se enquadraria dentro dos limites extensivos de um *poder* e buscaria restituir o gesto da

poiésis – do fazer – à sua virtualidade, à sua ficcionalidade, prolongar, ampliar, intensificar suas hesitações. Assim, algumas das inúmeras formas de experiência do literário não deixaram de se reivindicar como reciclagem do sentido e dos materiais, *desoeuvrement*, desaceleração da passagem pelas palavras, dentre outras concepções que conectam a literatura – não só temática, mas formal, material, se não ontologicamente – à questão ecológica.

Afinal, o ser humano habita poeticamente a terra, como diz o célebre verso de Hölderlin, anelando a poesia à questão da habitação, do mundo e do meio-ambiente. Todo o problema estaria em saber – e é preciso ter aqui em mente as leituras em torno desse verso, como as de Heidegger ou mais recentemente Michel Deguy – se tal verso não abre as portas para reafirmar os privilégios metafísicos que o homem moderno se concede, privilégios que acalentaram sua imagem de si acima da natureza, seu desejo de controlá-la, ilusões que levaram ao dilema que hoje nos desafia. Na era do Antropoceno (e de suas variações conceituais), a experiência literária exigiria pensar uma poética da coabitação, das alianças, afinidades e tensões entre agentes humanos e não humanos, a começar pelo próprio desejo do artista à escuta das exigências do material em sua densidade não só histórica e social, mas ontológica.

Na esteira dessa experiência – que tem alimentado as muitas formas de ecocrítica nos estudos literários contemporâneos – este livro buscou reunir ensaios que refletissem sobre as ontografias e escritas da natureza, a agência dos seres naturais não humanos, que habitam a experiência literária no seu entrelaçamento com as materialidades, territórios e corpos em nosso entorno. Por certo, perspectivas pós-coloniais e decoloniais, o diálogo com a antropologia e seus estudos sobre epistemologias e cosmologias ancestrais também foram visadas, uma vez que elas têm oferecido uma contribuição valiosa para repensar a criação e a teoria literária, a partir de outras formas de relação entre a ficção, a técnica e a natureza, para além daquelas consagradas pela chamada “tradição ocidental”, dentro da qual emergiu a literatura, essa estranha instituição. Por fim, também estiveram no horizonte deste livro os desajustes de escalas entre natureza e cultura, o conflito entre humanismo cosmopolita e cosmopolíticas transespecíficas em torno das respostas mais adequadas ao colapso ambiental iminente, bem como os debates teóricos – dos quais têm participado as mais variadas disciplinas – sobre conceitos como Antropoceno, chthluceno, plantationceno, capitaloceno.

A ideia para concepção desse livro surgiu após a Profa. Dra. Mariana Maia Simoni (FU-Berlim) visitar o Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária, para uma comunicação sobre integração regional e internacional de pesquisas em literatura, numa mesa que integrou a semana inaugural das atividades do Programa no segundo semestre de 2023¹. Foi a oportunidade para retomar os diálogos que haviam nos levado à organização e realização do colóquio *Variações do corpus (pós-)antropofágico*, pelo Instituto Latino-americano da Freie Universität de Berlim, colóquio do qual a maioria dos autores dessa coletânea participaram. Desde então, a questão do Antropoceno, a relação entre literatura e ecologia, os diálogos entre teoria literária e perspectivismo ameríndio, a presença cada vez mais forte de artistas indígenas se tornaram constantes de nossas pesquisas e encontros².

A esse grupo inicial também se juntaram mais pesquisadoras, de dentro e de fora da PUC-SP, convocados para amplificar os debates, organizar e adensar as conexões com as pesquisas que fazemos. Assim, após a recepção dos artigos, notamos que as reflexões desta coletânea se sedimentariam em torno de três territórios: o primeiro, votado à escrita, ou melhor, às *ontologias da escrita* que se revelam em outras escalas de tempo, espaço e percepção que não aquelas colonizadas pela figura do indivíduo moderno.

1 https://www.youtube.com/watch?v=zyW_xOTBEUg.

2 https://www.lai.fu-berlin.de/pt/forschung/brasil/veranstaltungsarchiv/veranstaltungen_2021/211021_variacoes_do_corpus.html.

Nesse sentido, Alexandre Nodari – em *I kûatiarypyrama*: apontamentos para uma “lição de escrita” tupi-nambá – recupera as práticas de inscrição e (tenaz) memória dos povos de língua tupi, que teriam sido ao mesmo tempo evocadas e anuladas em obras de Gonçalves Dias e José de Alencar, escavando assim a via para outras histórias da literatura brasileira.

Já Patrícia Vieira – em *Fitografia*: literatura como escrita das plantas – retoma o conceito moderno de *signatura rerum*, em diálogo com reflexões sobre a escrita de Benjamin e Derrida, para pensar uma noção de escrita vegetal, de fitografia, que permitiria em seguida conceber um “romance da selva”, categoria empregada para ler *La Vorágine*, do colombiano José Eustasio Rivera, narrativa amazônica que elabora a questão “Pode a Amazônia escrever?”. Gabriel Philipson, por sua vez, completa esse primeiro ciclo de artigos, levando a reflexão sobre a escrita e os modos de inscrição até a própria noção de *coisa*. Em *A escrita da natureza no El Libro de las diez mil cosas, da Intermundial Holobiente*, o autor analisa como esse coletivo artístico argentino criou um espaço para a agência de seres naturais e, a partir de considerações sobre a midialogia da experiência literária, observa como ela pode restituir as práticas de inscrição e de escrita de agentes não-humanos, rasuradas pelas relações de subalternidade e colonialidade.

Do primeiro território dedicado às ontologias da escrita, passamos às *metafísicas e metamorfoses da imagem*, o segundo eixo de artigos do livro. Do ato de escrever ao de olhar, as investigações aqui reunidas mostram como a produção artística e literária atual é chamada a uma reorientação do corpo, do gesto, que se prolonga até questionar hábitos epistemológicos e conceituais mais abstratos. Em seu ensaio *Resistência multiespécies e contrahegemonização da vida*: diálogos entre Denilson Baniwa e Comando Matico, Jamille Pinheiro analisa dois curta-metragens – “Colheita Maldita”, de Denilson Baniwa, e “Bakish Rao: Plantas em Lucha”, de Baniwa e do coletivo Comando Matico, do povo Shipibo Conibo. Ambos denunciam a devastação ambiental provocada pela monocultura que caracteriza a relação com a terra no plantation-ceno, mas o fazem desde diferentes alianças. Enquanto o segundo agencia a perspectiva das plantas em consonância com a cosmologia shipibo, o primeiro hackeia o filme hollywoodiano com o mesmo nome, operação que leva Baniwa a assumir a figura do *pajé-onça*, animal que muito figura nos mitos e cosmologias dos inúmeros povos que atravessam o território do Brasil. E é dela que trata o texto de Fábio Roberto Lucas, Leila Darin e Paula Gallego, *Entre o Lobo e a Onça*: figuras da natureza, da violência e da cultura na literatura infantojuvenil brasileira. Comparando duas obras de literatura infantil recentes – *Procura-se Lobo*, de Ana Maria Machado, e *Onde a onça bebe água*, do trio Verônica Stigger, Viveiros de Castro e Fernando Vilela, o artigo visa entender como – no entrelaçamento entre texto e ilustração nessas duas obras – o lobo e a onça cumprem papéis ao mesmo tempo afins e diferentes nas tradições europeias e ameríndias que se cruzam em nossa literatura e na experiência – ao mesmo tempo natural e cultural – da violência e da predação.

Da escrita e do olhar, passamos ao gesto de *tecer redes, desenhar constelações*, constituir outras tradições literárias frente à questão do Antropoceno. No terceiro e último território de ensaios, Eduardo Jorge e Marília Librandi-Rocha revisitam um amplo arco de experiências da palavra literária para sublinhar como nelas a falha e a desintegração entrópica não deixam de instigar outras perspectivas, abrir rotas de fuga e circulação de energia que permitem redimensionar nossa questão inicial: o que pode a literatura diante do Antropoceno? Em *Lições de entropologia II: Tradições textuais e desintegrações literárias*, Eduardo Jorge prossegue sua investigação, que de Camões à mitologia marubo passando por Kopenawa e Haroldo de Campos – dentre outros – reinterpreta a intervenção da palavra poética à luz da lição final dos *Tristes Trópicos* de Lévi-Strauss e da presença ubíqua dos processos de entropia. Trata-se de buscar na *entropologia* – ou seja, no estudo das “mais altas manifestações” desse processo contínuo de desfazimento – os fios que

articulam essas e outras obras literárias entre si, construindo tradições capazes de fazer frente aos desafios do Antropoceno, em todas as suas dimensões.

Por fim, no texto que encerra o livro – *Lugar de falha: A rede na perspectiva do peixe* – Marília Librandi-Rocha nos oferece um ensaio experimental, que se põe à escuta de uma diversificada gama de palavras, recolhidas e coladas sobre a superfície do texto, de modo a intensificar suas reverberações recíprocas. Partindo da inversão de perspectiva proposta por Guimarães Rosa – ao lembrar que, do ponto de vista do peixe, a rede é feita de buracos amarrados por barbante – o ensaio performa rigorosamente o que propõe, uma reflexão que assume o lugar de falha, de passagens e escutas, de Clarice e do mesmo Rosa – que marcam o percurso da crítica desde seus estudos sobre a escrita de ouvido na literatura brasileira – a Davi Kopenawa e as Cosmotarrayas de Carolina Caycedo. Assim, “em forma paratática”, o último ensaio do livro “reúne fragmentos de pedaços ao modo de um pote rachado, de modo que o lugar de falha se faça falar de uma passagem a outra”.

Tal frase não deixa também de tocar o próprio modo como o conjunto de textos deste livro foram reunidos, visando suas passagens mútuas e, especialmente, seus vetores intrinsecamente múltiplos e inconclusivos, que pretendem fazer do próprio inacabamento e abertura da questão um caminho para manter o sentido em disputa, adiar o fim, acabar com o juízo (que se pretende) final, escavar na sua própria iminência novos possíveis à e na vida (“the virtual in the real”, como diz Valéry sobre a experiência literária). Talvez, na contaminação das várias camadas aqui em jogo, esteja legível algo da busca por uma comunicação oblíqua, equívoca, transversal entre os seres mais heterogêneos – deuses e cupins, como diz o poema de Ana Estaregui abrindo o livro – pela partilha infinita de suas transformações recíprocas, na esteira das quais eles se medem cada um em seus próprios limites, comungando ferozmente aquilo que cada outro tem de “tenro por dentro”.

FABIO ROBERTO LUCAS (PUC-SP)

MARIANA MAIA SIMONI (FU-BERLIM)

LEILA DARIN (PUC-SP)

I KÛATIARYPYRAMA:

APONTAMENTOS PARA UMA “LIÇÃO DE ESCRITA” TUPINAMBÁ

ALEXANDRE NODARI

A Adalberto Müller, kûatiara ra'angara

O título do meu texto, ao jogar com o famoso poema de Gonçalves Dias, “I-juca-pirama”, condensa as linhas gerais do que pretendo expor, marcando uma inflexão em relação à perspectiva (política) do indianismo romântico: se, em tupinambá, ou tupi antigo, *i ïukapyrama* significa “o que será (ou deve ser) morto”, referindo-se não só ao enredo do poema, em que o protagonista é a vítima do cerimonial antropofágico, mas também, metonimicamente, aos povos indígenas, que iriam desaparecer, na visão fatalista e apocalíptica da história de Gonçalves Dias (cf. Treece, 2008), *i kûatiarypyrama*, por sua vez, significa “o que deve ser (ou será) escrito” (ou *desenhado* ou *inscrito*, etc., dada a polissemia de *kûatiar*, que abordaremos), apontando tanto para a própria história do indianismo, que *escreveu* o indígena, e da colonização de um modo geral, que se *inscreveu* nos indígenas, quanto para a necessidade de reescrever — escrever de outro modo, ao modo nativo, com autoria nativa — a história, de escrever uma outra história, a história outra, a começar pela (história) da escrita. Desse modo, pretendo passar em revista algumas poucas fontes coloniais (relatos de viajantes, colonos e jesuítas) que tratam da relação dos Tupinambá do século XVI com a escrita alfabética ocidental, por meio de três eixos que se interseccionam: 1) a metáfora jesuítica dos indígenas como “papel branco” apto a se imprimir qualquer coisa; 2) a perspectiva tupinambá sobre a “escrita”, que, ainda que de forma indireta, pode ser inferida a partir dos relatos sobre sua reação a ela, de um lado, e, de outro, pelo termo nativo usado para designá-la, *kûatiar*; 3) as práticas indígenas tanto de *apropriação* da escrita branca (o episódio da Santidade de Jaguaripe) quanto de *inscrições* nos corpos ligadas à Antropofagia ritual.¹

1. Ainda está para ser escrita uma história de como os Tupinambá (os múltiplos povos tupi-guarani que habitavam a costa ao tempo da invasão europeia, partilhando língua, cosmologia e práticas rituais e sociais) conceberam a escrita alfabética, isto é, de como compreenderam o processo de (sua) inscrição (de seus corpos e almas) no papel e no sistema alfabético, o que poderíamos chamar de *Lição de escrita* tupinambá, evocando não só o famoso episódio dos *Tristes trópicos* de Lévi-Strauss (1996) e os Nambikwara (e, por extensão, o debate pós-estruturalista que gerou, Derrida à frente), como também as reflexões de Cornejo-Polar (2003), Sara Castro-Klarén (1989), entre outros, sobre a variação desse mau encontro no contexto andino, ou, mais especificamente, incaico — isso para não falar das mais recentes lições de escrita escritas pelos próprios nativos, das quais a mais conhecida é a de Davi Kopenawa (2015) em *A queda do céu*. Embora, salvo engano, as referências dos missionários e colonos sejam escassas e econômicas, as questões que abrem podem servir de pistas que seguiremos aqui. A cena inaugural dessa história poderia ser situada já nas trocas realizadas entre a esquadra de Caminha e os nativos, que alguns antropólogos e historiadores julgam se tratar de Tupiniquins: “a gente da dita armada”, lemos na *Relação* do piloto anônimo em referência aos

¹ A ênfase na inscrição que acompanhará esse texto é debitária dos trabalhos de Adalberto Müller (2022) e Sonyellen Fonseca (2023), especialmente o subcapítulo “A letra de Makunaimî: as texturas e contexturas das palavras”.

marinheiros dos navios portugueses, “retornou à terra, divertindo-se com aqueles homens da terra; e começaram a tratar com aqueles da armada, e davam dos ditos arcos e flechas por sininhos, *folhas de papel* e pedaços de pano” (em Castro, 1985, p. 102; grifo nosso).² O interesse pelo papel facilmente se explicaria; afinal, a escrita aparece em negativo, como mais uma das muitas ausências, faltas que os europeus identificaram nos indígenas: “Não tem escrita, nem caracteres, nem sabem contar, nem têm dinheiro”, dirá quase um século depois Anchieta (1988, p. 441) na *Informação da Província do Brasil*. Contudo, o que primeiro salta aos olhos nos documentos dos instantes iniciais da colonização é a conhecida imagem dos nativos como papel em branco, utilizada ao menos duas vezes por Manoel da Nóbrega em seu epistolários: 1) em carta do Dr. Navarro, seu mestre em Coimbra, datada de 10 de agosto de 1549: “Poucas letras bastariam aqui, porque tudo é papel branco, e não há que fazer outra coisa, senão escrever à vontade as virtudes mais necessárias e ter zelo em que seja conhecido o Criador destas suas criaturas” (1886, p. 66); 2) e na carta ao Rei, datada de 14 de setembro de 1551, de Olinda: “O converter todo este Gentio é mui facil coisa, mas o sustentá-lo em bons costumes não pode ser senão com muitos obreiros, porque em coisa nenhuma creem e são papel branco para neles escrever à vontade, se com exemplo e contínua conversação os sustentarem” (1886, p. 91). Nessa segunda ocorrência, a famosa imagem da murta mobilizada por Vieira (cf. Viveiros de Castro, 2002) é antecipada por outra figura vegetal, a do papel, que, assim, adquire traços ambíguos: pode-se escrever (inscrever) à vontade sobre os indígenas, mas é preciso fazê-lo continuamente (porque, poderíamos suplementar o raciocínio analógico, assim como o papel, precisam de cuidados para que a “escrita” não se borre, para que não rasguem, amarelem, molhem, etc.). Desse modo, por um lado, Anchieta, numa conhecida variante da imagem de Nóbrega, chegou a comparar os nativos a uma *tabula rasa* nos quais seria possível “imprimir-se-lhes todo o bem”, pois

não há dificuldade em tirar-lhes rito nem adoração de ídolos porque não os têm e os costumes depravados de matar homens e comê-los, ter muitas mulheres e embriagar-se de ordinário com os vinhos e outros semelhantes, deixam-nos com facilidade e ficam mui sujeitos a nossos Padres como se fossem religiosos e lhes têm amor e respeito e não movem pé nem mão sem eles; compreendem mui bem a doutrina cristã e os mistérios da nossa Fé, o catecismo e aparelho para a confissão e comunhão e sabem estas cousas tão bem ou melhor que muitos Portugueses (Anchieta 1988, p. 435).

Por outro lado, a experiência provaria e provava o contrário, com os Tupinambá voltando ao “vômito dos antigos costumes”, como dizia o próprio Anchieta, e tão fácil e rapidamente como os largaram, de maneira que, pouco depois, Cardim lamentava a ausência de escrita alfabética, apontando nessa falta um dos motivos da inconstância selvagem, da não fixação da mensagem cristã. O mito tupi do dilúvio seria exemplar nesse sentido, configurando um esquecimento ou deturpação, devido à ausência de escrita, da versão bíblica (histórica, factual), sua deriva oral (ou oral-canibal, poderíamos dizer):

Este gentio parece que não tem conhecimento do princípio do Mundo, do dilúvio parece que tem alguma notícia, mas como não tem escrituras, nem caracteres, a tal notícia é escura e confusa; porque dizem que as afogaram e mataram todos os homens, e que somente um escapou em riba de um *Janipaba* [Jenipapo], com uma sua irmã que estava prenhe, e que estes dois têm seu princípio, e que dali começou sua multiplicação (Cardim, 2009, p. 173).

Papel e escrita configuram-se, portanto, na metáfora jesuítica, como instrumentos ortopédicos, trazendo à mente a máquina de escrita/inscrição (tortura) nos corpos da “Colônia Penal” de Kafka. A

2 Na *Carta de Caminha*, também aparecem dois outros *topoi* fundamentais da história dessa Lição: as pinturas corporais, cujas variações e cores serão atentamente observadas pelo escrivão de Cabral, bem como a caracterização dos nativos como sujeitos de fácil *impressão*: “E imprimir-se-á facilmente neles todo e qualquer cunho que lhes quiserem dar” (em Castro, 1985, p. 94).

ambiguidade se explica (e se explicita): embora recebam a boa nova, por assim dizer, os nativos não abrem mão tão fácil de seus “costumes” (resistência que se refletirá — ou inscreverá —, no teatro de Anchieta [cf. Nodari, no prelo]). Pois os papéis em branco eram e assim se revelaram, na verdade, corpos inscritos, como eram, de fato, ou seja, também literalmente, os corpos dos guerreiros tupinambá, com suas *incisões*, verdadeiras tatuagens. É no mesmo Cardim que encontramos a descrição mais pormenorizada de tais incisões feitas após a cerimônia antropófaga, descrição que não se furta a uma analogia indireta com a escrita, comparando a pele talhada ao papel rasgado:

Dali a certos dias lhe dão o hábito, não no peito do pelote, que ele não tem, senão na própria pele, sarraçando-o por todo o corpo com um dente de cutia que se parece com dente de coelho, o qual, assim por sua pouca sutileza, como por eles terem a pele dura, parece que rasgam algum pergaminho, e se eles são animosos não lhe dão as riscas direitas, senão cruzadas, de maneira que ficam uns labores muito primos, e alguns gemem e gritam com as dores.

Acabado isto, tem carvão moído e sumo de erva moura com que eles esfregam as riscas ao través, fazendo-as arreganhar e inchar, que é ainda maior tormento, e em quanto lhe saram as feridas que duram alguns dias, está ele deitado na rede sem falar nem pedir nada (Cardim, 2009, p. 198-9).

Os Tupinambá, então, sabiam escrever, mas uma outra escrita, e o faziam com tanta força que rasgavam o papel... É difícil não ler essas inscrições mais fortes que a escrita como Clastres (2003), positivando o dispositivo kafkiano, pois, assim como os corpos dos seus guerreiros em particular, nos Tupinambá em geral estava inscrita a *tekópûera*, o viver antigo, e a falta de escrita não implicava uma falta de memória, mas, ao contrário, indicava uma memória de longa duração e alta resistência, uma memória que perdurava e resistia, inclusive à escrita, literal e dos corpos, como Anchieta constatou ao se deparar com Aimberê, descrito como de “danado ânimo, [...] homem alto, seco, e de catadura triste e carregada e de quem tínhamos sabido ser mui cruel”. Pois é justamente a sua memória que dificulta as tratativas de paz: “assentado em uma rede começou a tratar das pazes, e a tudo o que lhe dizíamos se mostrava incrédulo e duro, trazendo à memória quantos males lhe haviam feito os nossos” (Anchieta, 1988, p. 216). Ou seja, mesmo aparentemente sem escrituras ou caracteres, os Tupinambá lembravam e muito, a ponto de essa memória constituir um dos maiores entraves da catequese. Desse modo, um dos antigos costumes, a cauinagem, reativava a celebração e memória do viver dos antepassados: “Os Tupinambá bebiam para *não* esquecer, e aí residia o problema das cauinagens, grandemente aborrecidas pelos missionários, que percebiam sua perigosa relação com tudo que queriam abolir” (Viveiros de Castro, 2002, p. 248). Diante desse cenário não bastava, portanto, só *escrever* sobre os corpos, mas antes apagar o papel, *rasurar* os corpos.

2. A dificuldade jesuítica diante da persistência tupinambá em seus costumes já havia sido registrada por Nóbrega na primeira carta que citamos, na qual, ademais, há uma menção, muito econômica, ao modo como os indígenas encaravam a escrita:

Convidamos os meninos a ler e escrever e conjuntamente lhes ensinamos a doutrina cristã e lhes pregamos para que com a mesma arte com que o inimigo da natureza venceu o homem dizendo: *Eritis sicut Dii scientes bonum et malum*, com arte igual seja ele vencido, porque *muito se admiram de como sabemos ler e escrever* [grifo nosso] e têm grande inveja e vontade de aprender e desejam ser cristãos como nós outros. Mas somente o impede o muito que custa tirar-lhe os maus costumes deles, e nisso está hoje toda fadiga nossa (Nóbrega, 1886, pp. 64-65).

Aqui, a máquina *metáforica* funciona a tal ponto que estabelece uma relação *metonímica* de continuidade entre o figurado e o literal: por serem papel branco, os nativos são inocentes, ingênuos, sem esclarecimento ou conhecimento do bem e do mal, e a ação catequista, de escrever esse conhecimento nos indígenas-papel (inscrevê-lo em corpos que o desconheciam, refazendo em ato a mitologia bíblica), passava por ensiná-los a doutrina cristã e seus instrumentos, entre os quais o uso da escrita e do papel.

Nesse ponto, é importante salientar a situação cruzada das línguas — o tupinambá e o português — na sua relação com a escrita alfabética e a oralidade, que explica o número diminuto de textos escritos em tupi antigo, que se reduzem, com raríssimas exceções, a textos jesuíticos com fins catequistas (diretos ou indiretos): enquanto os nativos eram ensinados, nas aldeias jesuíticas, a ler e escrever em português, a sua língua era registrada — inscrita no papel — para que os colonizadores (especialmente os missionários) pudessem aprender a falá-la, i.e., dominá-la (a gramática tupi de Anchieta, o *Vocabulário na língua brasílica*, o colóquio didático na língua brasílica composto por Léry) e utilizá-la oralmente para a dominação do nativo (o *Catecismo Brasílico* de Anchieta, mas também suas peças de teatro, todos documentos *escritos* — ou transcritos, copiados para o papel — *para serem oralizados* em cerimônias e ritos religiosos ou outras circunstâncias da catequese e “Conquista Espiritual”).

A questão que gostaríamos de destacar, porém, é outra: qual exatamente o sentido do espanto ou admiração nativas com a leitura e a escrita, que Nóbrega menciona mas não aprofunda? Por que se assombravam? E, por derivação, o que estavam fazendo com esse conhecimento (da doutrina cristã, do bem e do mal — e, metafórica-metonymicamente, do papel e da escrita), já que insistiam nos maus costumes? A “educação” das crianças indígenas pelos jesuítas (que eram sequestradas para tanto), como se sabe, tinha por intenção atacar o “problema” pela raiz, evitar a consolidação (inscrição) dos maus costumes, e, nesse sentido, o ensino da leitura e da escrita participavam dos novos costumes, da nova “lei”. Mas, do que se depreende, não era bem assim que os nativos as entendiam, já que continuavam — mesmo com o aprendizado delas (da escrita e da leitura) — a insistir na vida antiga, fadigando os jesuítas... Salvo engano, Jean de Léry é o único que fornece explicitamente uma explicação nativa (tupinambá) para o assombro e também o único a registrar a compreensão que os Tupinambá tinham da escrita: “Quando cheguei ao país e me pus a aprender-lhes a língua, escrevia sentenças e depois as lia diante deles; e julgavam que era feitiçaria [grifo nosso], e diziam uns aos outros: ‘Não é maravilhoso que quem ontem não sabia uma palavra de nosso idioma possa hoje ser entendido com um pedaço de papel?’” (Léry, 1980, p. 206), relata em sua *Viagem à terra do Brasil*. Mais do que tecnologia, feitiçaria: a escrita, do ponto de vista (do) nativo não seria tanto *pharmakon*, veneno-remédio, quanto *mosanga*, feitiço, encantamento. Talvez, contudo, não possamos confiar tanto no que Léry escreve, não só por ser a única menção (que encontrei) a essa compreensão nativa da escrita, mas também por uma série de outros motivos, a começar pela sombra que Thévet jogou sobre a veracidade do seu relato como um todo. Mesmo que deixemos as acusações de seu conterrâneo de lado, não podemos ignorar que o gesto de recorrer à confirmação por fontes de contextos distintos pode indicar o seu contrário, a saber, a projeção de dados alheios sobre aqueles observados. Refiro-me aqui ao fato de Léry, após registrar a visão tupinambá sobre a escrita, acrescentar que se tratava de algo corrente também entre outros povos ameríndios à época: “Essa é também a opinião dos selvagens das ilhas espanholas, que foram os primeiros a emití-la, pois diz o autor de sua história que vendo os espanhóis se entenderem de longe por meio de cartas os imaginaram dotados do dom de profecia, ou que as missivas falassem” (*ibid.*). E, por fim, não podemos ignorar que o “livro falante era uma fantasia literária que deveria ser apreciada e desfrutada pelos intelectuais” (Mac Cormack, 1988, p. 706), afinal, a maioria dos europeus não sabia ler, tendo o livro mais como um objeto do que como um texto, ou seja, que a experiência de leitura era concebida popularmente como uma escuta da voz do livro, formando um *topos* aproveitado pelos escritores da época.

Todavia, um episódio importante da história colonial, ou melhor, da história da resistência tupinambá à colonização, parece apontar que a passagem de Léry possuía lastro etnográfico: o uso da “escrita” na Santidade de Jaguaripe. O livro de Ronaldo Vainfas, *A heresia dos índios: catolicismo e rebeldia no Brasil colonial*, traça com a precisão possível o perfil dessa revolta político-religiosa, que faz par, no poder de ameaça ao regime colonialista do século XVI, com a Confederação dos Tamoios. Grosso modo, a

Santidade — *karáimohanga*, em tupi, termo que poderia ser traduzido como “encantaria” — consistia num movimento “idólatra” ou “messiânico”, se usarmos categorias ocidentais, que pregava a subversão da ordem colonial: os pretos, da terra e de Guiné (como se dizia), se tornariam senhores, e os brancos, escravos. O movimento atraiu para o seu culto na floresta (e, posteriormente, numa fazenda) centenas de indígenas e negros que fugiam da escravização, tendo como liderança um nativo “que passara pelas mãos dos jesuítas no aldeamento da ilha de Tinharé, capitania de Ilhéus, de onde fugira para ‘levantar os índios’” (Vainfas, 2022, p. s.p.). Antônio, assim batizado pelos jesuítas, passou a chamar-se “Deus”, isto é, *Tupã*, e ainda, *Tamandaré*, figura mitológica tupi que escapara do dilúvio subindo no alto de um jenipapeiro (ou palmeira). Numa sobreposição heteróclita de catolicismo e ritos tupinambá (visível, para dar só um exemplo, na aparente reprodução da hierarquia eclesiástica, de um lado, e no uso intenso de fumo, de outro), a Santidade de Jaguaripe, diz Vainfas, “parece situar-se no cruzamento (...) entre o afã evangelizador dos padres e a resistência ameríndia; entre a tradução do catolicismo para o tupi e a tradução tupi do catolicismo” (*ibid.*). Não há espaço nem necessidade para que eu me alongue na descrição dessa revolta, mas há um aspecto que, dado o escopo do meu texto, preciso ressaltar. Trata-se da presença de “breviários” nos espaços cerimoniais da seita: “eles têm livros feitos de casca ou de pequenas tábuas, distintos por marcas e letras ocultas [no sentido de não-conhecidos]” [*libros habent è cortu e tabulisue confectus, occultis notis litterisq distinctos*], descreve o relatório anual jesuítico, possivelmente escrito por Anchieta (*ibid.*). “Houve testemunhas” da Inquisição, diz Vainfas, “que afirmaram que alguns índios da santidade liam os riscos feitos nas tabuinhas de madeira penduradas nas paredes de sua igreja, sendo essa a informação mais precisa de que disponho sobre o assunto. A bem da verdade, os depoentes que os viram não puderam compreendê-los, nem descrevê-los a contento”, o que, para o historiador, é mais uma das evidências que “indicam o predomínio das formas indígenas no cerimonial da seita” (*ibid.*). Aqui, parece que estamos diante tanto de um contraponto à gramaticalização e normatização notacional do tupi levada a cabo pelos jesuítas, quanto de uma *tradução* — no sentido mais forte possível — da Bíblia ou do aparato literário católico, na qual não é só o *conteúdo* que é traduzido, mas a própria *forma* de escrita e leitura: o escrito da *karáimohanga* é (ele mesmo) tupinambá, e não uma escrita *em* tupinambá. A *escrita* tupi (*lida*, segundo algumas testemunhas, como também a própria escrita alfabética o foi pelos nativos) não se confunde com a notação alfabética da língua tupi.

3. O *Vocabulário na língua brasílica* e outras fontes coloniais registram uma série de termos tupinambá usados para designar as distintas modalidades de escrita nativa. As incisões (que, feitas nos guerreiros, eram, em todos os sentidos, *escritas no corpo*), bem como o talhar ou o riscar, eram indicados pelo verbo *air*, cujo cognato nominal no guarani antigo registrado por Montoya, *hai(-r)* — *rasgo, sinal, etc.* —, derivou em uma das palavras do guarani moderno para a escrita, o escrever: *hai (rai)*.³ As pinturas corporais, o “pintar por galanteria como fazem os índios”, segundo o *Vocabulário*, eram designadas genericamente por derivados do verbo îegûak (os Mbyá se autodenominam a partir de um cognato do termo: *jeguakáva*, os adornados), com especificações para determinadas pinturas do rosto, cuja investigação talvez lançasse mais luz sobre as distintas declinações da escrita tupinambá: *etapurũ* (“uma risca ao longo do cabelo que toma toda a testa e vem morrer junto das orelhas, como o mesmo cabelo é”; ou então, o risco, mais raro, “que vem da direita da ponta do cabelo por entre as sobrancelhas até a ponta do nariz”); *îuruũ* (“a risca, ou riscas vão das orelhas até os cantos das bocas”), que remete (ou ao qual é remetido) à boca, *iuru*, e também ao papagaio de cauda, *iuruûaia*; e *obagûang*, quando as pinturas do rosto eram com tinta vermelha. Mas os vocábulos tupinambá utilizados para designar a escrita alfabética eram as formas nominais de

³ Agradeço a Adalberto Müller por ter me passado essa (e tantas outras) informação(ões).

kúatiar (grafado, nos registros coloniais geralmente como *coatiar*). *Kúatiar*, o verbo, indicava, nos tempos primeiros da invasão, “escrever, registrar, lavar (...); pintar, desenhar (...); esculpir”, assinar, e seus deverbais, “o que é escrito, desenhado; o escrito, o texto”, “o que alguém escreve”, “livro”, “escultura”, “pintura”, “letra” (Navarro, 2013, p. 237, que apresenta ocorrências tanto no contexto da colonização portuguesa, quanto no da francesa). É provável que houvesse uma diferenciação entre o que *kúatiar* e derivados nomeavam e o campo das representações figurativas, designadas (fiando-nos mais uma vez no *Dicionário* de Navarro) com construções a partir de *a’anga* (imagem, representação), ligado ao verbo *a’ang* (assinalar, marcar, representar; compassar, medir; imitar; tentar, experimentar, pôr à prova; pronunciar, proferir, *ler*), que, por sua vez, conecta-se a *’anga* (alma, espírito, mas também sombra, reflexo, eco, imagem, pensamento, abrigo, morada e parte traseiro).⁴ Assim, o *Vocabulário* registra, para “estátua”, “*abáraangaba*”, imagem de gente (humana), e, para a planta de um edifício, “*saangaba*”. Contudo, a diferença não deveria ser absoluta, já que a *ação* de traçar essa planta é indicada na entrada seguinte do mesmo *Vocabulário* pelos dois verbos: *a’ang* e *kúatiar*, que, além disso, se complementam, já que *a’ang* é um dos dois verbos em tupinambá que significam “ler” (numa série semântica que abarca “proferir”, “declarar”, “pronunciar”), conforme o mesmo dicionário da época (o outro é *mongetá*, cujos outros sentidos são “conversar”, “perguntar”, “pedir”, “rogar”).

Seja como for, mais importante que essa distinção, para nossos propósitos, é a proximidade entre escrita (*kúatiara*) e animalidade (o bicho *kúati*, quati), evidente demais, ainda que seja difícil, para não dizer impossível, determinar qual acepção é originária e qual é derivada, i.e., determinar etimologicamente se o quati é um animal escrito ou desenhado ou se escrever é que consiste em imitar padrões animais. A derivação da escrita da *ou* na natureza (para tornar ambíguo de onde provém a inscrição) indiciada em tal relação se reforça pelo fato de *kúatiara*, forma substantiva do verbo, significar tanto livro, escultura, pintura quanto “árvore de madeira amarela, raiada de preto” (Navarro, 2013, p. 237), caso em que a escrita, ao contrário da nossa, não se faz *sobre* uma árvore morta (papel), pois a árvore ela mesma já é escrita. *Kúatiar*, tomado conceitualmente, parece, assim, apontar para uma zona de passagem, um limiar entre escritas e inscrições, em que, de um lado, o grafismo se transforma em escrita, quando, por exemplo, na falta de tinta, os jesuítas escreviam “com penas de aves, molhadas num líquido extraído do jenipapo e do urucum” (Hessel & Raeders, 1972, p. 35, n. 29), i.e., com as tinturas mais comuns das pinturas corporais, e, de outro, a escrita vira grafismo na forma dos caracteres inéditos inscritos em cascas de árvores nas *karáimonhanga* anti-coloniais. E limiar também, como indica a proximidade entre a ação do verbo e a aparência do bicho e da árvore, entre mundos ou naturezas: a escrita tupinambá não constituía uma esfera separada, reservada somente à espécie humana⁵, mas estava por toda a parte, inscrita por todo lugar, cruzando ou transpondo o “humano” no “animal” ou “vegetal” e o “animal” ou “vegetal” no “humano”, sem hierarquia — fazendo da pintura facial uma remissão ao papagaio-de-cauda e do quati um bicho desenhado, ou, pela via inversa, fazendo com que o grafismo, as incisões, as inscrições e a escrita como

4 Talvez fosse o caso de investigar se seria possível incluir nessa série de vocábulos o demonstrativo *ang(a)*, “este” (lembre-se da hipótese de Karl Brugmann de que os termos indo-europeus para “eu” derivariam de uma raiz que indica “aqui” [cf. Heller-Roazen, 2010, p. 135])...

5 E muito menos uma esfera que separa os homens entre si, dividindo hierarquicamente aqueles que a detêm daqueles que dela carecem (como os indígenas), para fazer uso da concepção de Léry, exposta na continuação de seu relato sobre o tema: “Eis portanto aí um tema de dissertação suscetível de mostrar que os habitantes da Europa, da Ásia e da África devem louvar a Deus pela sua superioridade sobre os dessa quarta parte do mundo. Ao passo que os selvagens nada podem comunicar-se entre si a não ser pela palavra, nós, ao contrário, podemos entender e dizer os nossos segredos, por meio da escrita, pelas cartas que enviamos de um a outro extremo da terra. Além da invenção da escrita, os conhecimentos de ciência que aprendemos pelos livros e que eles ignoram, devem ser tidos como dons singulares que Deus nos concedeu” (Léry, 1980, p. 206).

que implicassem *quatizar*, pintar-de-quati as superfícies, corporais ou de papel. Verdadeiro barroquismo da disseminação de escritas e sinais, sem dúvida: mas não o barroco jesuítico da interpretação figural da Providência pela qual o sobrenatural divino se escreve por figuras na natureza e na história, e sim um barroco multinaturalista das incisões nos corpos pelas quais as múltiplas naturezas se inscrevem umas nas outras, e cuja leitura não se rege pelo dispositivo te(le)ológico, e sim pela eficácia do feitiço e do encanto.

4. Para encerrar, umas poucas palavras sobre um momento da Lição em que ela passa da história ao mito (ou vice-versa): o indianismo romântico. Num dos mais belos capítulos de *Iracema*, Martim é rebatizado por Iracema e Poti numa cerimônia de pintura corporal. O novo nome que adquire é “*Coatiabo*”, “o guerreiro *pintado*”, como glosa José de Alencar (p. 206; grifo nosso). Em nota, o autor apresenta a sua explicação: “a História menciona esse fato de Martim Soares Moreno se ter coatiado quando vivia entre os selvagens do Ceará. — *Coatiá* significa pintar. A desinência *abo* significa o objeto que sofreu a ação do verbo, e sem dúvida provém de *aba* — ‘gente’, ‘criatura’” (Alencar, 2006, p. 269). Aqui, como de costume, Alencar comete um deslize linguístico em seu uso do tupi(nambá): a construção que tem em mente é *kuatisaba*, termo que, porém, nomeia alguma circunstância da ação (modo, tempo, lugar) de pintar, e não “o que é pintado”, designado pelo deverbal (*i*) *kûatirypyra*. Mesmo assim, cabe perguntar se trata-se mesmo aqui de um guerreiro *pintado*, ou se Martim não seria, antes, um guerreiro *escrito*. É a própria língua, ou melhor, a própria pragmática da língua tupinambá que abre essa possibilidade, alheia, evidentemente, aos intentos de Alencar, pois, ao contrário, desvela o que está por trás deles: Martim (e os personagens todos de *Iracema*) são, ao fim e ao cabo, indígenas de papel; ou dito de outra maneira, nos romances alencarianos, o índio *escrito* é o branco *pintado* de índio, como o são, além de Martim, também Poti, Iracema, e igualmente Peri, de *O Guarani*, indígena retratado como vassalo feudal.

Por outro ângulo, entretanto, o caráter especulativo da pesquisa histórica de Alencar, ou seja, o modo como lê e extrai das fontes o material (a saber, sujeitos e práticas nativos) que forma *Iracema* (e as demais obras indianistas suas, prática que vai ganhando um aprofundamento cada vez maior, e cujo ponto alto é *Ubirajara*, já ambientado no mundo indígena pré-cabralino) faz com que apresente, mais uma vez não intencionalmente e na contramão do próprio projeto, uma verdadeira teoria do funcionamento da escrita tupinambá, em que saltam à luz e são interpretados elementos que viemos delineando a partir do mesmo conjunto de fontes. Leiamos a cena na íntegra:

Foi costume da raça, filha de Tupá, que o guerreiro trouxesse no corpo as cores de sua nação.

Traçavam em princípio negras riscas sobre o corpo, à semelhança do pelo do quati de onde procedeu o nome dessa arte da pintura guerreira. Depois variaram as cores e muitos guerreiros costumavam escrever os emblemas de seus feitos.

O estrangeiro tendo adotado a pátria da esposa e do amigo, devia passar por aquela cerimônia, para tornar-se um guerreiro vermelho, filho de Tupá. Nessa intenção fora Poti se prover dos objetos necessários.

Iracema preparou as tintas. O chefe, embebendo as ramas da pluma, traçou pelo corpo os riscos vermelhos e pretos, que ornavam a grande nação pitiguara. Depois pintou na fronte uma flecha e disse:

— Assim como a seta traspasa o duro tronco, assim o olhar do guerreiro penetra n’alma dos povos.

No braço um gavião.

— Assim como o anajê cai das nuvens, assim cai o braço do guerreiro sobre o inimigo.

No pé esquerdo a raiz do coqueiro.

— Assim como a pequena raiz agarra na terra o alto coqueiro, o pé firme do guerreiro sustenta seu corpo.

No pé direito pintou uma asa:

— Assim como a asa do majoi rompe os ares, o pé veloz do guerreiro não tem igual na corrida.

Iracema tomou a rama da pena e pintou uma folha com uma abelha sobre: sua voz ressoou entre sorrisos:

— Assim como a abelha fabrica mel no coração negro do jacarandá, a doçura está no peito do mais valente guerreiro.

Martim abriu os braços e os lábios para receber corpo e alma da esposa.

— Meu irmão é um grande guerreiro da nação pitiguara: ele precisa de um nome na língua de sua nação.

— O nome de teu irmão está em seu corpo, onde o pôs tua mão.

— Coatiabo! exclamou Iracema.

— Tu disseste; eu sou o guerreiro pintado (Alencar, 2006, pp. 205-206).

Não há espaço aqui para apontar todos os problemas envolvidos nessa descrição (e falsificação) dos costumes dos povos indígenas, da simplificação à generificação e ao amálgama, problemas que, na cena, se evidenciam pelas extrapolações sem lastros nas fontes (desde o nome da *cerimônia*, ao qual Alencar metonimicamente atribui a palavra para pintura em geral, até a profusão um tanto disparatada de espécies que são pintadas em Martim), pela assimilação do ritual a práticas e simbologias do Antigo Regime feudal (a heráldica a que esta profusão e seu caráter de emblemas remetem) e, especialmente, pelas omissões. Afinal, a cerimônia tupinambá que combinava, num tornar-se outro, a pintura corporal, o rebatismo e a iniciação ao estatuto de guerreiro, era justamente a Antropofagia ritual⁶, na qual tinham também lugar, evidentemente, a cauinagem e a dança que aparecem na seqüência da cena (“beberam copiosamente e trançaram as danças alegres” [Alencar, 2006, p. 207]). Canibal ou não, Martim passa a integrar, brevemente que seja, a série inumerável de brancos, denunciados em relatos coloniais, que “andavam numa vida de selvagens” (em Hue, 2006, p. 95), chegando a praticar o canibalismo cerimonial, ou a portar as tatuagens produzidas pela aplicação de tinta de jenipapo às incisões (cf. Vainfas, 2022), ou seja, que assim inscreviam em seus corpos a escrita indígena, o seu regime discursivo-simbólico. Pois é disso que trata a cena: ao pintarem o corpo de Martim, Iracema e Poti inscrevem nele a própria escrita nativa, o próprio *escrever* tupinambá. Mais do que uma cerimônia de pintura meramente decorativa, a cena registra a inscrição — transposição — no homem branco de atributos de seres de outra natureza que a humana. Esta escrita multinatural é verbalizada por metáforas e símiles (*assim como... assim (é)*), os quais, mais do que afirmarem semelhanças, inscrevem (transpõem) diferenças, produzindo performativamente a nova identidade, o novo ser do sujeito, e é esta escrita multinatural que o transforma em *Coatiabo*, nome que, apesar do erro de construção gramatical, tem fundamento na onomástica tupinambá (*Kúatiarusu*, “Pintura Grande”, por exemplo, é um nome próprio registrado por D’Abbevill [Navarro, 2013, p. 237]). O capítulo abre, assim, a possibilidade de uma outra história (do romance, e da história do “país”), a do *going-native*: e se a massa de colonos, em boa parte degradados, de morte-civil declarada, tivesse trocado de

⁶ Que, cabe dizê-lo, será lida positivamente em *Ubirajara*, com direito a uma crítica das fontes motivada pelo enviesamento ideológico com que os jesuítas a retrataram.

lado (como muitos de fato o fizeram)? No romance, a janela de possibilidade abre para logo fechar (mais ou menos o tempo que a pintura leva para sair da sua pele), o que se percebe pelo fato de o protagonista ser nomeado de Coatiabo, em alternância com Martim e outros epítetos (sinal de que a transformação nunca chegou a ser total), só algumas vezes e por poucas páginas em poucos capítulos, voltando a ser chamado pelo seu nome português à medida que a saudade da metrópole vai voltando. E, sintomaticamente, depois do nascimento de Moacir, o nome indígena do colonizador não é mais invocado pelo narrador. A mensagem não podia ser mais clara: o pai de Moacir, o “primeiro cearense” (Alencar, 2006, p. 251) — e, por metonímia, o primeiro brasileiro —, não pode ser Coatiabo, não pode ser escrito em tupi, não pode ser a própria escrita indígena. A incisão — a incisiva inscrição — tupinambá deve ser sobrescrita, rasurada pela escrita branca da história.

Referências

Alencar, José de. **Iracema**: Lenda do Ceará. Apresentação de Paulo Franchetti. Notas e comentário de Leila Guenther. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

Anchieta, José de. **Cartas: informações, fragmentos históricos e sermões**. Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia; EdUSP, 1988.

Cardim, Fernão. **Tratados da terra e gente do Brasil**. Transcrição, introdução e notas de Ana Maria de Azevedo. São Paulo: Hedra, 2009.

Castro, Sílvio. **A carta de Pero Vaz de Caminha**: o Descobrimento do Brasil. Porto Alegre: L&PM, 1985.

Castro-Klarén, Sara. **escritura, transgresión y sujeto en la literatura latinoamericana**. Tlahuapan: Premià editora de libros, 1989.

Clastres, Pierre. **A sociedade contra o Estado**. Tradução de Theo Santiago. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

Cornejo-Polar, Antonio. **Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas**. 2. ed. Lima: Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar”; Latinoamericana Editores, 2003.

Fonseca, Sonyellen. **Weiyamî pata’ maimu ou a poética do ocre**: as palavras do sol nos territórios da literatura. Tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, do Instituto de Letras, da Universidade Federal Fluminense, 2023.

Heller-Roazen, Daniel. **Ecolalias**. Tradução de Fábio Durão. Campinas: Editora da UNICAMP, 2010.

Hessel, Lothar; Raeders, Georges. **O teatro jesuítico no Brasil**. Porto Alegre: Editora da URGs, 1972.

Hue, Sheila Moura (org). **Primeiras cartas do Brasil (1551-1555)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

Kopenawa, Davi; Albert, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Léry, Jean de. **Viagem à terra do Brasil**. Tradução e notas de Sérgio Milliet. Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia; EdUSP, 1980.

Lévi-Strauss, Claude. **Tristes trópicos**. Tradução de Rosa Freire D’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

Mac Cormack, Sabine. Atahualpa y el libro. **Revista de Índias**, XLVIII (184): pp. 693-714, 1988.

Müller, Adalberto. “El secuestro del tupí-guaraní en la formación de la literatura brasileña (momentos decisivos)”. Conferência apresentada na conferencia presentada en Universidad de Salamanca. Texto disponível em https://www.academia.edu/85055281/El_secuestro_del_tup%C3%AD_guaran%C3%AD_en_la_formaci%C3%B3n_de_la_literatura_brasile%C3%B1a_momentos_decisivos, 2022.

Navarro, Eduardo. **Dicionário de tupi antigo**. São Paulo: Global, 2013.

Nóbrega, Manoel da. *Cartas jesuíticas I: Cartas do Brasil do Padre Manoel da Nóbrega*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1886.

Nodari, Alexandre. *Mundos incomuns*. Texto a ser publicado em volume do **XVIII Congresso Internacional ABRALIC: A Literatura Comparada e a invenção de um mundo comum**, no prelo.

Trecece, David. **Exilados, aliados, rebeldes**: o movimento indianista, a política indigenista e o Estado-Nação imperial. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Nankin; EdUSP, 2008.

Vainfas, Ronaldo. **A heresia dos índios: catolicismo e rebeldia no Brasil Colonial**. 2. ed. Ed. eletrônica. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

Viveiros de Castro, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

Vocabulário na Língua Brasília. 2. ed., revista por Carlos Drummond. São Paulo: 1952. Disponível em http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Adrummond-1952-1953-vlb/VLBrasilica_2ed-Drummond_1952_1953_COMPLETE_OCR.pdf

FITOGRAFIA:

A LITERATURA COMO ESCRITA DAS PLANTAS¹

PATRÍCIA VIEIRA

TRADUÇÃO DE RUI LOPO

Podem as plantas falar?

Os seres humanos sempre se sentiram fascinados pela possibilidade de as plantas poderem partilhar as suas histórias. Se elas pudessem conversar, o que nos diriam? Que língua falariam e como descreveriam a sua existência? Na actualidade, é ponto assente que as plantas comunicam, através de sinais bioquímicos, por exemplo. Fazem-no entre si e com outros seres vivos, nomeadamente insectos, de forma a alertarem membros da mesma espécie para o perigo, atrair polinizadores, afastar potenciais predadores etc.² Mas as histórias de plantas que mais atraem os humanos não são as que dão conta de aspectos pragmáticos da sobrevivência. Queremos conhecer os segredos mais íntimos da flora, que nos parecem bastante hermeticamente, e penetrar no núcleo do ser das plantas. O que diriam as plantas sobre si próprias, sobre o seu ambiente e, sobretudo, o que diriam de nós?

As escritoras e as artistas têm estado na linha da frente das tentativas de apresentar as histórias das plantas de uma forma que os humanos entendam. Desde as árvores falantes da ficção de J. R. Tolkien às instalações que captam as interações entre humanos e plantas, a humanidade tem vindo a tentar apreender o que os seres vegetais expressam. Um exemplo revelador é a arte de Christa Sommerer e Laurent Mignonneau, cujas obras *Interactive Plant Growing* (1992) e *Data Tree* (2009) utilizam um programa de computador para *traduzir* os impulsos eléctricos de uma planta numa linguagem inteligível para os humanos. Para além do domínio artístico, as experiências de Cleve Backster de ligar plantas a um polígrafo para determinar a sua reacção a vários estímulos ou, mais recentemente, o blogue “Midori-san,” *escrito* por uma planta que, num café japonês e ligada a um programa informático interpreta as suas sensações, mostram o fascínio pelo que as plantas têm para dizer.³ O desejo de escutar aquilo que os seres vegetais expressam remete para os ideais do Iluminismo: a luz de uma racionalidade que supostamente iluminaria até os recantos mais obscuros da alma de uma pessoa deveria agora estender-se não só aos animais, mas também às plantas. De acordo com o impulso de visibilidade total do Iluminismo, que anda de mãos dadas com o sonho da total traduzibilidade, as histórias das plantas estariam simplesmente à espera da sua vez para se tornarem totalmente disponíveis e inteligíveis ao espírito humano.⁴

1 Este artigo foi originalmente publicado na revista académica *Environmental Philosophy*. 12.2 (Outono de 2015), p. 205-220, com o título “*Phytographia: Literature as Plant Writing*”. Agradeço à revista a permissão para reproduzir uma nova versão do artigo, traduzido para português, neste volume. A tradução e revisão do artigo são parte do projeto ECO, financiado pelo European Research Council (ERC) no contexto do programa de investigação e inovação da União Europeia, Horizonte 2020 (bolsa nr. 101002359). Todas as citações de textos em língua estrangeira foram traduzidas das fontes consultadas no ensaio original e mencionadas nas referências bibliográficas.

2 Veja-se, por exemplo, Heil e Ton (2008, p. 264-272) e Heil e Karban (2010, p. 137-144).

3 Para uma descrição pormenorizada do blogue Midori-San, ver Marder (2017).

4 Para uma discussão do sonho iluminista de visibilidade total, Vieira (2011), p. 23-26.

Mas o que significaria iluminar a alma das plantas, de modo a desvendar o que elas de si próprias contariam? Ao contrário dos seres humanos, as plantas não possuem um núcleo oculto enterrado no fundo da sua psique. Como Goethe perspicazmente observou, a folha, completamente exposta à luz do sol e aos elementos, é a forma arquetípica de uma planta, consistindo o restante do corpo vegetal em nada mais do que numa metamorfose deste órgão básico (Goethe, 2009). O cruzamento da razão iluminista com a exposição da vida da planta, que se dá a si mesma ao mundo exterior e revela os seus enigmas à superfície da sua pele, promete desfazer alguns binarismos que continuam a assolar as abordagens contemporâneas sobre os seres vivos mais que humanos. Como distinguiríamos nós a matéria da forma, a acção do pensamento, a natureza da cultura, se adoptássemos a perspectiva de uma planta? (cf. Marder, 2014)⁵.

A aspiração iluminista à visibilidade total encerra um lado obscuro. A vontade humana de conhecer as histórias das plantas não exprimirá um desejo de as dominar e possuir? No esforço para tornar todas as coisas e todos os seres completamente transparentes não estarão os seres humanos a obliterar aquilo que procuram conhecer? Seria pertinente escutar o aviso do filósofo Emmanuel Levinas, segundo o qual conhecer o Outro equivale a destruí-lo, a ela, a ele ou a isso (embora o outro seja sempre uma pessoa para Levinas, acrescentei “isso” à lista dos possíveis *outros*, pronome que engloba tanto plantas e animais). Ao contrário do que sucede com a ânsia insaciável de conhecimento do Iluminismo, Levinas defende o respeito pelo Outro e pelas suas histórias: histórias delas e deles, disso e daquilo, histórias que manterão sempre uma aura irreductível de mistério (Lévinas, 2001).

Uma interpretação mais caridosa da atracção humana pelas narrativas das plantas não se inspiraria na fantasia iluminista da visibilidade total, mas em ideias mais recentes com origem nos estudos pós-coloniais. Poderíamos perguntar, no seguimento do famoso ensaio de Gayatri Spivak (1988, p. 271-313) sobre a subalterna, “Pode a planta tomar a palavra?” e quais seriam os parâmetros de uma tal locução metafórica? Estaríamos preparados para ouvir o discurso da flora? Ou preferiríamos, como Spivak advertiu sobre o caso da subalterna, sobrepor os nossos pensamentos, raciocínios e ideias preconcebidas, talvez até bem-intencionados, aos da planta?⁶

A analogia entre a planta e a subalterna não é completa, evidentemente. Afinal de contas, o humano subalterno é dotado de uma forma inteligível de linguagem. O problema aqui é a incapacidade de reconhecer a validade das reivindicações de alguém que tem um modo de existência específico, que é erroneamente considerado inferior. Esta situação produziu uma brutalidade extrema em contextos coloniais, onde os colonizadores, surdos às narrativas dos seus súbditos, insistiam em impor a sua própria narrativa dominante nas diferentes terras que ocupavam. Ainda assim, as semelhanças entre o humano subalterno e a planta são notáveis. Relegadas para as margens do pensamento ocidental, ambas as categorias têm sido apresentadas como imagens negativas dos ideais triunfantes da modernidade. Pelo menos desde o tempo das primeiras viagens europeias à costa de África, à Índia e à América, no século quinze, a modernidade tem sido apresentada como uma cruzada da civilização contra costumes bárbaros e, ao mesmo tempo, como um esforço para domar uma natureza selvagem e desregrada. A flora tropical, que desafiava a aparência domesticada das paisagens europeias, foi particularmente apontada como um perigo a ultrapassar, uma vez que constituía um obstáculo à marcha de progresso do Ocidente.⁷

5 Marder destacou o potencial da vida vegetal para desfazer alguns dos preconceitos metafísicos mais duradouros, como a preferência pela profundidade em detrimento da superfície, a preponderância do todo sobre as suas partes ou a denegação da materialidade em favor da elevação do espírito.

6 Neste ponto estou a seguir e desenvolver a linha argumentativa de Michael Marder que advoga que “o silêncio absoluto da planta coloca-a na posição do subalterno” (2014, p. 186).

7 Ver Stepan (2001, p. 53-54) e Arnold (2000, p. 7-11).

Sugiro que, seguindo os passos dos estudos pós-coloniais, façamos um esforço para ouvir as plantas falar. Mais ainda do que no caso dos subalternos, esta é uma tarefa desafiante. As histórias das plantas “em si mesmas” sempre nos escaparão, dado que a nossa relação com a flora é necessariamente mediada pela percepção sensorial humana, pelo conhecimento científico e por uma extensa história cultural que inclui, entre outras referências, a literatura de origem pastoril e as geórgicas, a par de um grande número de escritos utópicos e, mais recentemente, distópicos. No entanto, a nossa incapacidade de abandonar completamente o ponto de vista humano não significa que tenhamos que compartimentalizar os humanos e as plantas em esferas destinadas a permanecer separadas. Como podemos decifrar a linguagem das plantas e mergulhar nas suas histórias?

A minha resposta implica recorrermos à noção de *inscrição* como ponte possível sobre o abismo que separa os humanos do mundo das plantas. Tomo emprestado este conceito da obra de Jacques Derrida e utilizo-o para descrever a miríade de formas através das quais todos os seres deixam marcas de si próprios no seu ambiente e na existência daqueles que os rodeiam.⁸ A inscrição das plantas depende, em primeiro lugar, das suas configurações físicas, que moldam tanto os contornos da paisagem, como no caso de uma floresta, por oposição a uma savana, quanto a sua relação com os animais, determinada, por exemplo, pela cor de uma flor que agrada a um determinado polinizador ou pela atracção que um ser humano sente pela combinação agradável de formas e tonalidades num ramo de flores. O estudo dos modos de inscrição das plantas na biosfera constitui um domínio de investigação científica que tem procurado compreender como a flora interage com outras entidades vivas e não vivas.

A inscrição vegetal nas vidas humanas, por sua vez, ocorre a um nível muito básico, através dos alimentos que ingerimos, dos espaços que habitamos e do oxigénio que respiramos. Neste artigo, porém, trabalharei com uma noção mais restrita de inscrição. Irei priorizar os modos específicos pelos quais o mundo vegetal é incorporado nas produções culturais humanas, um tipo de inscrição que designo como *fitografia*, utilizando a literatura – neste caso, a literatura sobre a Amazónia – como exemplo da porosidade da fronteira entre as representações artísticas da flora e as marcas deixadas nos textos pelas próprias plantas. Este ensaio assenta na premissa de que existe um *continuum* entre as formas de inscrição das plantas e as humanas, que interagem e se enredam umas nas outras.

A inscrição das plantas não é sinónima da noção cognata de *agência* das plantas. Embora as plantas não sejam, claramente, entidades inertes e desprovidas de capacidade de ação, a ideia de agência na flora aproxima-se perigosamente de uma antropomorfização do seu comportamento, devido ao uso de um modelo que tem origem no comportamento humano. Tal conceptualização é aqui considerada desnecessária, uma vez que a agência não é mais do que um desejo de inscrição, o que equivale a dizer um desejo de ser.⁹ Em vez de a enquadrarmos como agência, a inscrição pode ser entendida em termos do *conatus essendi* de Espinosa, o desejo de todas as coisas perseverarem na existência, anseio esse que deixa vestígios noutras entidades. No resto deste ensaio, destacarei os vestígios da flora na literatura: as marcas do contínuo processo de inscrição das plantas, isto é, das suas próprias vidas.

Da signatura rerum à fitografia

A compreensão do mundo como uma cadeia complexa de significações tem raízes profundas no pensamento ocidental. O mais elaborado enunciado pré-científico desta ideia é a doutrina da *signatura*

8 Neste ensaio, o meu foco são os modos de inscrição das plantas, mas a noção também se aplica aos animais que, do mesmo modo, se inscrevem a si mesmos nas vidas humanas de múltiplas formas.

9 A *agência* é uma das formas de inscrição humana. Há muitas outras formas de inscrição dos seres humanos, como a expressão corporal, os movimentos involuntários, etc., que partilhamos com os animais e as plantas.

rerum, amplamente adotada por alquimistas e médicos e sistematizada pelo místico alemão Jakob Böhme no livro *De Signatura Rerum* (1621). Segundo Böhme, todas as entidades têm a marca de Deus, mediada pelas diferentes propriedades que o Criador lhes atribuiu. Cada característica interior ou essência de uma coisa exprime-se na sua constituição exterior, na sua forma ou assinatura.

Portanto, a maior compreensão é a da assinatura, pela qual o homem... pode aprender a conhecer a essência de todas as essências; porque pela forma externa de todas as criaturas,... o espírito oculto pode ser conhecido; pois a natureza a todas as coisas concedeu a sua linguagem de acordo com a sua essência e forma. (Böhme, 1912, s/p)

Se “esta é a linguagem da natureza, com a qual todas as coisas falam consoante as suas propriedades, e continuamente se manifestam, declarando-se e colocando-se a si mesmas no sentido do que lhes seja bom ou proveitoso” (Böhme, 1912, s/p), a humanidade deve simplesmente aprender a interpretar correctamente a assinatura de cada ser.

A doutrina de Böhme é particularmente pertinente como guia da relação entre os humanos e as plantas. Dado que a vida vegetal apresenta sinais das suas qualidades na sua assinatura, ou forma exterior, os seres humanos podem facilmente descobrir o melhor uso para cada árvore, arbusto, erva ou flor, observando a forma de cada planta: “portanto, o médico que compreende a assinatura pode, melhor do que ninguém, colher ele próprio as ervas” (Böhme, 1912, s/p.). A noção de que certas plantas seriam particularmente adequadas para tratar uma doença relacionada com uma determinada parte do corpo pelo facto de se assemelharem a esse órgão específico existia pelo menos desde a Antiguidade Clássica¹⁰. Böhme revelou os fundamentos teológicos desta antiga crença, colocando o Criador como garante último da veracidade da assinatura. Deus, como um artista orgulhoso, teria deixado a Sua marca indelével até na mais ínfima das Suas criaturas e os humanos confiam nessas assinaturas precisamente porque estes sinais remontam à vontade de uma divindade benevolente. O sistema da *signatura rerum* estava assim hierarquicamente organizado, espelhando a visão medieval de uma criação piramidal. Deus encontrava-se no vértice –enquanto origem e corolário – de uma sucessão de propriedades que se manifestavam através das suas assinaturas nos corpos de cada ser, enquanto que os humanos ocupavam a posição ambígua de serem simultaneamente portadores da assinatura de Deus e decodificadores das Suas marcas no mundo.

Um dos argumentos mais fascinantes de Böhme consiste na sua insistência na correspondência entre interior e exterior: “assim como a propriedade de cada coisa é internamente, assim terá externamente a sua assinatura, tanto nos animais como nos vegetais” (Böhme, 1912, s/p.). Os corpos dos animais e das plantas (e também dos seres humanos) expressariam aquilo que eles são, num intercâmbio contínuo entre realidades interiores e exteriores que resulta na anulação dessa mesma distinção. Porque se a forma de uma entidade exprime a sua essência, a essência também é determinada pela forma. A divisão entre interior e exterior é particularmente desprovida de sentido no caso das plantas, que se abrem ao mundo exterior num esforço para maximizar a superfície do corpo exposta à luz solar. Para a flora, a assinatura é claramente a essência.

Um outro nome para a assinatura das plantas é a sua inscrição no mundo através das suas manifestações corporais. Com efeito, o termo latino *signatura rerum* pode ser lido, seguindo Böhme, como a assinatura de Deus nas coisas, ou, em alternativa, como a assinatura *das próprias coisas*. Se retirássemos a figura do Criador como raiz de todas as assinaturas, a estrutura hierárquica do sistema desmoronar-se-ia e ficaríamos com uma multiplicidade de assinaturas que exprimiriam o modo de ser de cada coisa. O

¹⁰ Para uma análise aprofundada da função da semelhança e das correspondências nos alvares da modernidade, cf. Foucault (2002, p. 19sq).

complexo de assinaturas imanentes e das suas inter-relações constitui a linguagem das coisas, de que a linguagem materialmente inscrita das plantas é um subconjunto.

O pensador Walter Benjamin expôs a sua versão das teias de significação que ligam todas as coisas num ensaio intitulado “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana,” escrito em 1916. À semelhança de Böhme, Benjamin defende que todas as entidades estão prenhes de significado: “Não há nenhuma coisa ou acontecimento, de natureza animada ou inanimada, que de alguma forma não participe de linguagem... Este uso da palavra *linguagem* não é de modo algum metafórico” (Benjamin, 1997, p. 72). As coisas articulam-se a si mesmas através da sua “maior ou menor comunidade material,” a qual, no caso das plantas, estatui a sua inscrição física no seu ambiente. Esta comunidade material, escreve Benjamin, “é imediata e infinita, como qualquer comunicação linguística; é mágica (pois há também uma magia da matéria)” (1997, p. 67)¹¹. Benjamin retrata um mundo encantado, vivente, não por ser povoado pelos espíritos do animismo, mas por se desdobrar em inscrições materiais que equivalem à linguagem de cada ser¹². É contudo desconcertante que, neste mesmo ensaio de Benjamin, se leia que “as linguagens das coisas são imperfeitas, e as coisas são mudas” (1997, p. 67)¹³. Isto não se deve apenas por às coisas “ser negado o puro princípio formal da linguagem – nomeadamente o som,” mas, principalmente, porque lhes falta a capacidade de se nomearem a si próprias e a outras entidades (1997, p. 67). Benjamin, retomando a visão hierárquica de Böhme, considerava que os seres humanos ocupavam uma posição especial dentro da linguagem, uma vez que só eles possuem a capacidade de nomear. Dar um nome a cada entidade confere ao ser humano o enorme poder de governar toda a criação: “Toda a natureza, na medida em que ela própria comunica, comunica pela linguagem e, por isso, finalmente, pelo homem. Por isso, ele é o senhor da natureza e pode dar nomes às coisas” (1997, p. 65).

Benjamin destaca as características redentoras da nomeação, que liberta as coisas da sua mudez forçada, permitindo que o sopro divino da criação nelas encoberto possa brilhar através da linguagem humana. No entanto, também reconhece que algemar a natureza aos caprichos da humanidade é prestar-lhe um mau serviço. Benjamin afirma: “Constitui uma verdade metafísica que toda a natureza se começaria a lamentar se fosse dotada de linguagem [verbal]” (1997, p. 72). A natureza lamenta silenciosamente – através da sua “respiração sensual” ou através de “um farfalhar das plantas” – o seu jugo em relação à humanidade e a sua impotência para se auto-nomear, que a escraviza à linguagem humana (1997, p. 73). Ser nomeado... talvez permaneça sempre como um apelo ao luto,” reconhece Benjamin, “mas quão mais melancólico é ser nomeado, não a partir dos nomes de uma linguagem paradisíaca e abençoada, mas das cem línguas do humano, nas quais o nome já se foi desvanecendo” (1997, p. 73). Se o desamparo das entidades não-humanas já era manifesto quando no Éden foram sujeitas à nomeação, quanto mais desalento experimentam quando são nomeadas na confusão pós-babélica das línguas?

Benjamin aponta para uma fissura na sua teoria quando observa que a razão mais profunda da “melancolia” e da “mudez deliberada” das coisas é a sua “sobre-nomeação” pelos humanos (1997, p. 73). Após a Queda, os humanos perderam o contacto com o carácter sagrado da nomeação e a linguagem

11 Benjamin exprime a mesma ideia mais adiante no texto, quando menciona a “comunicação da matéria em comunhão mágica” (1997, p. 70).

12 Benjamin pode estar a dialogar implicitamente no seu ensaio com o famoso veredicto do sociólogo Max Weber, segundo o qual a mentalidade científica ocidental conduziu a um desencantamento (*Entzauberung*) do mundo. O reconhecimento de uma linguagem das coisas contribuiria para “reencantar” a existência humana.

13 Para Benjamin, as coisas só se tornam elas próprias quando comunicam a sua linguagem sem palavras aos seres humanos: “Com quem comunica a lâmpada? Com a montanha? A raposa? – Mas aqui a resposta é: com o homem. Não se trata de antropomorfismo. A verdade desta resposta revela-se no conhecimento humano [*Erkenntnis*] e talvez também na arte” (1997, p. 64).

transformou-se em “tagarelice vazia.” Esta foi a condição prévia para o subsequente “afastamento” e “escravização das coisas,” cujos diferentes modos de ser são espezinados quando a humanidade as considera como simples ferramentas ou matérias-primas, meios para um fim exterior (1997, p. 72). A mudez da natureza é, assim, não só a causa da sua servidão, mas também uma forma de resistência à sua sujeição aos humanos. No entanto, embora Benjamin admita as deficiências da relação dos humanos com os outros seres, não consegue dar o passo seguinte, que consistiria em desenredar a linguagem das coisas da sua dependência da humanidade.

Benjamin considera que a passagem da linguagem das coisas para a linguagem dos humanos é a tarefa infinita da tradução, que é a sua versão da interpretação da *signatura* de cada coisa. Se, num mundo anterior à Queda, esta tradução era unívoca, após a expulsão do Paraíso as coisas só são nomeadas de forma imperfeita. A tradução tem uma importância metafísica, a saber, a de lutar permanentemente pela perfeita metamorfose de uma língua noutra, um ideal nunca alcançável pela humanidade decaída. Contudo, tanto para Benjamin como para Böhme, a relação entre humanos e mais que humanos torna-se possível por Deus assegurar a adequação de todos os significados: “A objectividade desta tradução é, no entanto, garantida por Deus” (Benjamin, 1997, p. 70). Na origem dos seres humanos e do resto do mundo, trazidos ao ser pela mesma palavra criadora, Deus detém a responsabilidade pela correspondência entre o nome e aquilo que é nomeado.

Há no texto de Benjamin uma alternativa ao modelo estratificado de tradução, segundo o qual a “linguagem imperfeita” das coisas dá lugar a “uma linguagem mais perfeita,” que é a dos seres humanos (1997, p. 70). As obras de arte não pretendem traduzir a linguagem das coisas para a linguagem dos humanos, mas sim propiciar um encontro entre as duas: “a arte no seu conjunto, incluindo a poesia, não assenta na essência última do espírito da linguagem, mas no espírito da linguagem nas coisas, mesmo na sua mais consumada beleza” (1997, p. 67). Os artistas, os demiurgos do Romantismo, apontam na direcção de um mundo não hierárquico, onde todas as línguas são igualmente válidas e a tradução se move horizontalmente, vertendo a linguagem de um ser mais que humano ou humano na linguagem de um outro. Benjamin tem plena consciência das tonalidades utópicas da sua visão da arte: “devemos aqui recordar a comunidade material das coisas na sua comunicação. Além disso, a comunicação das coisas é em si comunitária na forma como apreende o mundo enquanto tal como um todo indiviso” (1997, p. 73). A arte participa da natureza comunitária das coisas no seu esforço para reunir mais que humanos e humanos e assim tornar o mundo cindido e pós-edénico novamente inteiro.

Benjamin destaca as belas-artes como estando particularmente sintonizadas com a linguagem das coisas: “É amplamente concebível que a linguagem da escultura ou da pintura se baseie em certos tipos de linguagens-de-coisas... Estamos a tratar aqui de linguagens sem nome, não acústicas, linguagens que pro-manam da matéria” (1997, p. 73). Não há, no entanto, qualquer razão para excluir outras formas de arte como potenciais catalisadoras de uma comunhão entre as linguagens de diferentes entidades. A literatura também pode ser o palco desse encontro, aberta não só à heteroglossia bakhtiniana dos vários discursos humanos, mas também à convergência de linguagens mais que humanas e humanas. Como veremos, a *fitografia*, ou escrita das plantas, denota um desses encontros: a junção da linguagem sem palavras das plantas com a literatura como forma esteticamente mediada de linguagem humana.

Como conceber a *signatura rerum* de Böhme sem a sua base religiosa? Poderá a linguagem das coisas de Benjamin alguma vez aceder ao nível da linguagem humana? Quais seriam os contornos de uma linguagem das plantas e de uma sua escrita? O caminho para responder a estes dilemas leva-nos às noções de *arqui-escritura*, *traço* e *différance* desenvolvidas por Jacques Derrida na segunda metade do século vinte. O filósofo francês posiciona-se contra o preconceito do pensamento ocidental a favor da linguagem

falada, ou fonocentrismo, que cria a ilusão de que se pode detectar a origem de cada enunciado, seguindo a voz até à sua fonte no corpo de um dado ser humano. Contrariando esta fixação metafísica na presença, Derrida sugere, em vez disso, que só uma inscrição generalizada de entidades e acontecimentos no mundo (e, de facto, do próprio mundo) cria as condições de possibilidade para que qualquer forma de linguagem se exerça e prospere – seja ela mais que humana ou humana, falada ou escrita. A *arquiescritura* é o termo utilizado por Derrida para designar esta inscrição e *inscrevibilidade* generalizadas. Baseando-se nas características particulares da palavra escrita, que pressupõe um desfasamento espacial e temporal entre o momento da enunciação e o momento da leitura, a arquiescritura abre “a possibilidade da palavra falada, e depois da sua escrita, ou *grafia* em sentido estrito” (Derrida, 1997, p. 70) e, acrescentaria eu, da linguagem das coisas e da *fitografia*.

Derrida distingue a arquiescritura dos entendimentos anteriores do mundo e dos seres como plenos de significado, na medida em que a primeira estabelece uma disseminação originária de todas as inscrições, ou *traços*, que não podem ser atribuídos a uma causa unificada como o Motor Imóvel, Deus ou o Espírito da tradição filosófica ocidental. Para Derrida, “este traço constitui a abertura da primeira exterioridade em geral, a relação enigmática do vivente com o seu outro, e de um interior com um exterior: o espaçamento” (Derrida, 1997, p. 70). *Différance* é o termo que cunhou para exprimir, simultaneamente, o diferimento da identidade e a diferença que contamina sempre a mesmidade, subjazendo a toda a linguagem e à própria vida, e abrindo a possibilidade do espaço e do tempo. Derrida prossegue:

O fora, a exterioridade ‘espacial’ e ‘objectiva’... não apareceria sem a *grammè*, sem a diferença como temporalização, sem a não-presença do outro inscrita no sentido do presente, sem a relação com a morte como estrutura concreta do presente vivo. (Derrida, 1997, p. 70-71)

Os laços que ligam o falante ao falado, o *eu* às suas acções, e até o *eu* a si próprio, são sempre descontínuos, e a alteridade, a falha e a perspectiva da morte enformam todas as inscrições.

A arquiescritura é inerentemente violenta, uma vez que representa a quebra, ou dilaceração, de toda a unidade e interioridade, ruptura e contaminação pela alteridade que, como diz Derrida, aconteceu *sempre-já* antes de que qualquer começo, nascimento ou mesmo sonho de início possa ter tido lugar:

Pensar o único dentro do sistema, inscrevê-lo aí, tal é o gesto da arquiescritura: aqui-violência, perda do próprio, da proximidade absoluta, da presença de si, na verdade, a perda do que nunca teve lugar, de uma presença de si nunca dada, mas apenas sonhada e *sempre-já* cindida, incapaz de aparecer a si própria excepto através do seu desaparecimento. (Derrida, 1997, p. 113)

A violência da arquiescritura é, pois, uma violência criadora, uma vez que os seres do mundo nada mais são do que as suas inscrições e traços, concebíveis apenas através da *différance*.

Qual é o lugar da *fitografia* na arquiescritura? Uma resposta derridiana a esta interrogação indicaria que, entidades sésseis por excelência, sempre presas a um determinado lugar pelas suas raízes, as plantas são, no entanto, o mais disseminado dos seres, não só porque povoam uma grande parte do planeta, mas também porque, através da fotossíntese, tornam possível a vida na Terra. As inscrições de todos os seres vivos no mundo são, num sentido muito literal, uma espécie de *fitografia*, possibilitada pelo trabalho incessante das plantas. Além disso, as plantas não entregam apenas as suas sementes ao acaso, contando com os elementos e com outros animais para a sua disseminação, da mesma forma que um escrito é muitas vezes disperso por vias tortuosas, mas também partilham uma outra característica central dos textos escritos, nomeadamente a sua iterabilidade. As plantas repetem incessantemente partes de si mesmas, produzindo múltiplas folhas, flores e frutos, todos estes partilhando características semelhantes, mas também apresentando minúsculas diferenças. A vida vegetal e a inscrição são, portanto, eminentemente *gráficas* e podem ser entendidas como exemplo paradigmático de arquiescritura.

O entendimento mais restrito do termo que aqui proponho considera a *fitografia* como um dos modos de inscrição das plantas que, por sua vez, se insere no contexto de uma arqui-escritura mais alargada. A *fitografia* é a designação de um encontro entre a escrita sobre as plantas e a escrita *das* plantas, que a si mesmas se inscrevem em textos humanos. Na sua forma mais básica, esta inscrição tem, ao longo da história, contado com o papiro, o lápis, a tinta, o papel e demais instrumentos de escrita. Todavia, a *fitografia* que nos ocupará no resto deste ensaio, embora vinculada ao substrato material da escrita, assume um significado ainda mais estrito. Não depende exclusivamente de uma escritora e da sua autoridade soberana para definir o ser da planta, o que implicaria a ressurgência de uma forma ingênua de realismo, segundo a qual a autora poderia retratar objetivamente o mundo. Nem se baseia na crença de uma comunhão mística com a vida vegetal que tomaria posse da alma da escritora e lhe ditaria a sua prosa. Pelo contrário, implica uma descrição literária das plantas, devedora tanto do engenho da autora que elabora o texto como da inscrição das plantas nesse mesmo processo de criação.

A *fitografia* pode ser melhor entendida por analogia com a *fotografia*, a escrita da luz. Numa fotografia, a materialidade das próprias coisas interage com a luz criando uma impressão da realidade, filtrada e moldada pela visão artística da fotógrafa. Na sua inscrição no ambiente, tornada possível pela fotossíntese, as plantas já realizam uma proto-*fotografia*. As plantas utilizam a luz solar para criar as suas articulações materiais no mundo e, ao fazê-lo, imprimem-se na biosfera, permitindo a inscrição de todos os outros seres vivos nesse processo. Tal como a sua inscrição física, *fotográfica*, no ambiente, as plantas também deixam impressões de si mesmas nas criações culturais humanas, como a literatura. A *fitografia* designa esta comunhão entre a linguagem *fotográfica* das plantas e a linguagem *logográfica* da literatura. A literatura, reino da imaginação, torna-se mediadora no encontro estético com as plantas, reconhecendo que o meio colora sempre a mensagem e que os próprios mediadores são efêmeros. Na última secção deste ensaio, analiso um conjunto de obras literárias sobre a Amazónia como ilustração da escrita *fitográfica*.

A literatura amazónia como escrita das plantas

A literatura sobre a Amazónia parece constituir uma escolha óbvia como exemplo de *fitografia*. Sendo, de longe, a maior floresta tropical do mundo, com uma área que se estende por nove nações e abrigando enorme biodiversidade, a Amazónia é a instanciação máxima da exuberância da flora. Desde a primeira vaga de exploradores espanhóis e portugueses, passando pelos aventureiros naturalistas do século dezoito e dezanove, até aos visitantes mais recentes, todos aqueles que viajaram pela região ficaram maravilhados com a abundância, variedade e imensidão das plantas da Amazónia.

O padre jesuíta espanhol Cristóbal de Acuña, que atravessou a bacia amazónica de Quito a Belém em 1639, destacou no seu *Nuevo Descubrimiento del Gran Río de las Amazonas* (1641) a fertilidade da floresta e a abundância de alimentos, riqueza natural que comparou ao paraíso terrestre bíblico (Marcone, 2000). Séculos depois, o naturalista britânico Henry Walter Bates designou a região como “paraíso dos naturalistas” devido à variedade da sua vegetação (Bates apud Hemming, 2008, cap. 5, s/p). “Imaginar, se puderdes”, escreveu Bates no seu *The Naturalist on the River Amazons* (1863), “dois milhões de milhas quadradas de floresta... estareis, então, preparados para saber que quase todas as ordens naturais de plantas têm aqui árvores como suas representantes” (Bates apud Hemming, 2008, cap. 5, s/p). Alfred Russel Wallace, amigo de Bates, descreveu “a beleza da vegetação, que ultrapassava tudo o que já tinha visto” (Wallace apud Hemming, 2008, cap. 5, s/p) e Richard Spruce, um outro botânico britânico, ficou maravilhado com as “árvores enormes” da região, “coroadas com uma folhagem magnífica” (Spruce apud Hemming, 2008, cap. 5, s/p). Já no século vinte, Theodor Roosevelt, que viajou pela Amazónia em 1913-1914, depois de deixar o cargo de presidente dos Estados Unidos, ficou impressionado com o “vale

amazónico, imensamente rico e fértil” e com a sua floresta “magnífica”, “esplêndida” e “impenetrável” (Roosevelt, 2004).

Apesar do consenso sobre a impressionante vida vegetal da Amazônia, a maior parte dos retratos da flora da região não passam de lugares-comuns. O mais repetido é a representação dicotômica da vegetação como reminescente de um paraíso terrestre ou de um inferno verde. Enquanto Acuña e os botânicos acima citados adotavam, na sua maioria, uma visão edénica da floresta, repleta de maravilhas naturais, outros enfatizam os perigos da natureza amazônica. O escritor brasileiro Euclides da Cunha considerava os seres humanos como “intrusos impertinentes” (2000, p. 116) na região, que enfrentam um “adversário perigoso,” uma “natureza soberana e brutal” (2000, p. 125), e o seu amigo Alberto Rangel caracterizou a Amazônia como um “inferno verde” numa coletânea de contos de 1908.

Talvez a alteridade da Amazônia intimidasse os viajantes europeus, que recorriam a metáforas religiosas como forma de encarar uma vegetação que era para eles estranha e potencialmente ameaçadora, reduzindo-a a tropos familiares. Herdeiros de uma visão do mundo cuja matriz era o clima temperado e a flora correspondente da Europa e da América do Norte, os escritos que descrevem as plantas da Amazônia como celestiais ou infernais não atendem à complexidade da existência vegetal no território, abordando-a através de categorias simplistas, como benigna ou perigosa, útil ou inútil, bela ou feia, e assim por diante. Estes textos distorcem a inscrição física das plantas no ambiente, obscurecendo as relações humanas com a vegetação através do uso de noções pré-concebidas sobre aquilo que a floresta deveria ser. Estas concepções não logram escutar as narrativas das plantas, ficando, assim, aquém da *fitografia*.

Embora os textos literários sobre a Amazônia reproduzam frequentemente representações banais da região, a literatura conseguiu, em alguns casos, ir além de lugares-comuns sobre a flora local, permitindo entrever uma literatura *fitográfica*. Nas páginas finais deste artigo, analisarei o chamado “romance da selva” que floresceu na primeira metade do século vinte. Apesar de ainda devedoras de esquemas prévios de representação da Amazônia, algumas destas narrativas desbravaram terreno novo na descrição de uma floresta ativa, muitas vezes senciente, e que, mais do que qualquer um dos protagonistas humanos, surge como personagem principal dos textos.

É certo que muitos “romances da selva” herdaram elementos do tropo do “inferno verde”: a maioria destes textos narra as desgraças dos viajantes e, em especial, dos trabalhadores atraídos para a Amazônia durante a corrida à borracha de finais do século dezanove e inícios do século vinte. No entanto, o “inferno verde” retratado nesses textos é, em grande parte, produzido pelo ser humano. A vida na floresta é infernal devido à exploração da mão-de-obra, que reduz os trabalhadores, muitos deles migrantes de outras regiões, a uma condição de semi-escravatura, sendo forçados a dar a vida pelo enriquecimento dos senhores da borracha. Em vez de vítimas da floresta, muitos personagens são presas de uma versão impiedosa do capitalismo, desprovido de quaisquer regras e proteções estatais. Estes romances podem, portanto, ser lidos como uma crítica da modernização que, por vezes, antecipa os discursos ambientais de um período posterior.

Outra razão para discutir o “romance da selva” no contexto da *fitografia* é a sua representação da Amazônia como uma “fronteira,” uma área de *anomia* onde tudo pode acontecer, à semelhança de outros espaços liminares como o “Oeste Selvagem” americano do século dezanove. Praticamente intocado por limitações impostas por normas sociais ou pelas autoridades políticas, este território torna-se um terreno fértil para a experimentação. Como zona limítrofe entre a sociedade humana (ocidental) e a floresta, a “fronteira” permite um encontro em que os pressupostos e preconceitos que regem as relações entre humanos e mais que humanos ainda não se enraizaram.

A noção da Amazónia como “fronteira” liga-se a outro tema-chave do “romance da selva,” nomeadamente o desejo de regresso à natureza. Em muitos destes textos, os protagonistas deixam uma grande cidade e penetram na selva, percurso que faz lembrar o enredo de *Heart of Darkness* (1899), de Joseph Conrad, que pode ser considerado um precursor do género. Apesar de a vegetação amazónica nem sempre oferecer às personagens principais a comunhão idílica com a natureza que almejavam, os protagonistas deparam-se com um ambiente que lhes é completamente estranho, uma experiência que revela a inscrição do mundo vegetal no centro da existência dos protagonistas.

La Vorágine, publicado em 1924 pelo romancista colombiano José Eustasio Rivera, é um romance de selva por excelência. O seu enredo começa com o protagonista, Arturo, narrador na primeira pessoa, a ser forçado a deixar a sua cidade natal, Bogotá, para se encontrar, primeiro, nas planícies colombianas e, na segunda parte do texto, nas profundezas da Amazónia, seguindo o percurso da cidade para a selva típico destas narrativas. Mas o enredo evolui progressivamente de um confronto bastante convencional do ser humano com a natureza para uma apreciação mais profunda da floresta amazónica que, a certa altura, parece falar pela sua própria voz, mediada *fitograficamente* pelo texto.

À medida que Arturo e os seus companheiros vão penetrando no ambiente misterioso da selva, o personagem principal vai-se sentindo preso (“Oh selva, casada com o silêncio, mãe da solidão e das brumas! Que destino maligno me aprisionou entre as tuas paredes verdes?”, Rivera, 2011, p. 155), mas também seduzido pela floresta. Os momentos mais reveladores de comunhão entre os homens e a vida vegetal que os rodeia acontecem quando os membros do grupo sofrem de febre. Em estado de delírio, quando os constrangimentos da razão e da lógica se afrouxam, aproximam-se do ser da floresta e relatam as suas extraordinárias visões:

[Pipa] falava das árvores da floresta como gigantes paralisados que à noite se chamavam uns aos outros e gesticulavam... Queixavam-se da mão que as marcava, do machado que as derrubava. Estavam condenadas a brotar, a florescer, a crescer, a perpetuar a sua formidável espécie não frutificada, não fecundada, não compreendida pelo homem. (Rivera, 2011, p. 179)

Pipa, um dos companheiros de Arturo, reproduz no seu monólogo a voz das árvores falantes, um tema comum na religião e na literatura, que se queixam da destruição trazida àquela terra pela ganância humana e da sua incapacidade de comunicar as suas aspirações aos seres humanos. As alucinações de Pipa continuam, oferecendo um vislumbre de um futuro sem humanos na terra:

Pipa entendia as vozes amargas [das árvores], ouvia que um dia elas iriam cobrir campos, planícies e cidades, até que o último vestígio do homem fosse apagado da terra, até que por toda a parte ondulasse apenas uma massa de folhagem rasteira, como nos milénios do Génesis, quando Deus ainda flutuava no espaço numa nuvem carregada de lágrimas. (Rivera, 2011, p. 179)

O homem febril entrelaça visões de uma proliferação indomável da vegetação amazónica com os receios da humanidade de ser substituída por plantas que dominarão as cidades nos longos tempos após a extinção dos humanos. O autor evoca uma flora neo-paradisiaca, liberta da devastação causada nas florestas pela atitude destrutiva dos seres humanos, uma visão *fitográfica* de uma futura Idade de Ouro da vida das plantas que é simultaneamente sedutora e assustadora.

O encontro entre a presença avassaladora da flora amazónica e a capacidade humana de interpretar as inscrições imponentes da floresta, de modo a exprimi-las artisticamente, também surge quando o protagonista Arturo se dirige diretamente à selva para descrever a profunda impressão que esta lhe causou:

Deuses desconhecidos falam em voz baixa, sussurrando promessas de longa vida às tuas árvores majestosas, árvores que foram contemporâneas do paraíso... A tua vegetação é uma família que não se trai a si própria. (Rivera, 2011, p. 155-156)

Cada planta é abordada por uma voz divina, semelhante ao *daemon* socrático, que articula a sua *signatura* específica e o seu enredamento com os seus familiares, os outros seres vegetais que habitam a floresta. Mas esta linguagem quase-animista das coisas, por mais mágica que possa parecer, remete para a existência concreta das árvores e para o seu enraizamento na terra:

Tu [a selva] partilhas até da dor da folha que cai. A polifonia das tuas vozes ergue-se como um coro que lamenta os gigantes que se despenham na terra; e em cada brecha que se abre, novas células germinativas apressam a sua gestação. Possuis a austeridade de uma força cósmica. Encarnas os mistérios da criação. (Rivera, 2011, p. 156)

As plantas reagem às suas transformações físicas como a queda de uma folha ou o abate de uma árvore; as suas vozes não são senão uma inscrição no meio ambiente que o narrador do romance traz à luz na sua prosa.

Arturo regressa à “polifonia de vozes” da floresta quando reflecte sobre a sensação das plantas, mais adiante no romance. O narrador afirma: “A vida vegetal é uma coisa sensível, cuja psicologia ignoramos. Nestes lugares desolados, só compreendemos a sua linguagem através de pressentimentos” (Rivera, 2011, p. 273). O protagonista não só reconhece a senciência das plantas, como também se apercebe de que elas partilham uma linguagem que os humanos só conseguem reconhecer de forma imperfeita. O narrador apercebe-se de que as plantas contam as suas próprias histórias e esforça-se por colocá-las por escrito. Noutro ponto do texto, Arturo, aqui enunciando claramente as suas especulações como *alter ego* do autor, menciona como a linguagem da floresta inspirou as suas actividades literárias: “Que cidades? Talvez a fonte de toda a minha poesia estivesse nos segredos das florestas virgens, nos cuidados das brisas suaves, na linguagem desconhecida de todas as coisas” (Rivera, 2011, p. 124). Nos seus momentos mais instigantes, *La Vorágine* consegue entretecer a “linguagem secreta de todas as coisas” e os “segredos da floresta virgem” numa narrativa com a qual os seres humanos se conseguem relacionar, numa *fitografia* que enuncia a inscrição das plantas na literatura.

Em jeito de conclusão, é altura de perguntar: “Pode a Amazónia escrever?” A resposta passa por ler as obras literárias como espaços de inscrição, onde encontramos traços da linguagem vegetal. Isto não significa que abandonemos totalmente a nossa perspectiva humana, esforço que, de qualquer forma, estaria condenado ao fracasso. No entanto, na esteira de *La Vorágine* de Eustasio Rivera, exige-se que alarguemos os nossos horizontes humanos e que os tornemos suficientemente amplos para acolher os nossos *outros*, animais e vegetais. A literatura oferece-nos um vislumbre de como poderão ser as narrações da Amazónia e exprime a assinatura própria da flora, impressa nos textos. Embora não seja uma linguagem *de* plantas, a escrita literária pode tornar-se sobre-humana – ou sub, ou supra, ou além-humana – ou, melhor ainda, pode deixar transparecer o mais que humano e os traços da arqui-escritura *fitográfica*. Cabe-nos aprender a escutar e a interpretar esta *fitografia*.

Referências

- Arnold, David. “‘Illusory Riches’: Representations of the Tropical World 1840-1950”. **Singaporean Journal of Tropical Geography** 21.1, p. 7-11, 2000.
- Benjamin, Walter. “On Language as Such and on the Language of Man.” in **Selected Writings**. Vol. 1, 1913-1926. ed. Marcus Bullock e Michael W. Jennings. Cambridge, MA, e Londres, UK: The Belknap Press of Harvard University Press, 1997.
- Böhme, Jakob. **The Signature of all Things**. Londres e Nova Iorque: J. M. Dent & Sons e E. P. Dutton, 1912. <http://jacobboehmeonline.com/>. Consultado a 27 de Maio de 2015.

- Conrad, Joseph. Heart of Darkness. **Blackwood's Magazine**, n. 1000, v. CLXV. Edimburgo, 1899.
- Cunha, Euclides da. **Um Paraíso Perdido: Reunião de Ensaio Amazônicos**, ed. Hildon Rocha. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000.
- Derrida, Jacques. **Of Grammatology**. Tradução de Gayatri Spivak. Baltimore, MD e Londres, RU: The Johns Hopkins University Press, 1997.
- Foucault, Michel. **The Order of Things**. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2002.
- Goethe, Johann Wolfgang von. **The Metamorphosis of Plants**. Cambridge, MA e Londres, RU: The MIT Press, 2009.
- Heil, Martin e Karban, Richard. "Explaining Evolution of Plant Communication by Airborne Signals". **Trends in Ecology and Evolution** 25, p. 137-144, 2010.
- Heil, Martin e Ton, Jurriaan. "Long-distance Signalling in Plant Defence". **Trends in Plant Science** 13, p. 264-272, 2008.
- Hemming, John. **Tree of Rivers: The Story of the Amazon**. Londres: Thames & Hudson, 2008.
- Lévinas, Emmanuel. **Totality and Infinity: An Essay on Exteriority**. Tradução de Alphonso Linis. Pittsburgh, PA: Duquesne University Press, 2001.
- Marcone, Jorge. "Nuevos descubrimientos del gran río de las Amazonas: la 'novela de la selva' y la crítica al imaginario de la Amazonía". **Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales**, 8.16, p. 132, 2000.
- Marder, Michael. **Plant Thinking: A Philosophy of Vegetal Life**. Nova Iorque: Columbia University Press, 2014.
- Marder, Michael. "To Hear Plants Speak," in **The Language of Plants: Science, Philosophy, Literature**. Ed. Patrícia Vieira, Monica Gagliano, e John Ryan, 2017.
- Rivera, José Eustasio. **The Vortex**, Tradução de Earle K. James. Bogotá: Panamericana Editorial, 2011.
- Roosevelt, Theodore. **Through the Brazilian Wilderness**. Project Gutenberg, 2004,
<http://www.gutenberg.org/ebooks/11746>. Consultado em 23 de Junho de 2014.
- Spivak, Gayatri. "Can the Subaltern Speak?" in **Marxism and the Interpretation of Culture**, ed. Cary Nelson e Lawrence Grossberg. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, p. 271-313, 1988.
- Stepan, Nancy Leys. **Picturing Tropical Nature**. Ithaca, Nova Iorque: Cornell University Press, 2001.
- Vieira, Patrícia. **Seeing Politics Otherwise: Vision in Latin American and Iberian Fiction** (Toronto: University of Toronto Press, 2011).

A ESCRITA DA NATUREZA NO *EL LIBRO DE LAS DIEZ MIL COSAS*, DA INTERMUNDIAL HOLOBIENTE

GABRIEL S. PHILIPSON

Este ensaio, partindo de uma reflexão sobre a relação entre a literatura e seu suporte – o livro, o meio –, quer responder à questão das (im)possibilidades do literário no antropoceno. O que pode e o que não pode o literário frente ao colapso social e climático que, há mais de quinhentos anos, desde o início do colonialismo moderno, acontece e se avizinha (Krenak, 2019; Ghosh, 2022; Yusoff, 2018)? De que modo o fazer literário tem contribuído para o agravamento da crise e para a solução desse impasse, quais suas possibilidades de existência? O que é que o campo literário pode (não) fazer? O que fazer, afinal, do literário?

Em certo sentido, a questão das (im)possibilidades do literário vale como uma derivação dos questionamentos sobre o que a literatura é. Na medida em que se pergunta pelos seus limites, o que o literário pode e o que não pode, dá-se um encaminhamento de caráter ético-pragmático para a pergunta pelo ser do literário (Natali, 2006; Librandi-Rocha, 2012; 2014; Candido, 2004; Ruggieri, 2020). Não se trata de questionar a essência do fenômeno experimentado como literatura, mas o que se pode fazer com o que for capaz de ser chamado e de se chamar literário. Ou seja, para que chamar algo de literário? O que se ganha e o que se perde com esse chamamento ao literário de uma determinada atividade? Talvez não seja possível nem interessa definir o que é a literatura – como aliás, o ser em geral só pode ser dito, a cada vez, de maneira incompleta, já que está sempre a se furtar, a se retirar (Morton, 2018) –, mas valha à pena e dê para se perguntar pelas consequências desse chamamento.

Para isso, é preciso se debruçar sobre o tema da escrita da natureza entendida de maneira literal a partir de uma visada midialógica da literatura. Mesmo no interior da ecocrítica – aquela abordagem da literatura, grosso modo, que quer pensá-la desconstruindo o par opositivo natureza-cultura e que tem como preocupação o ecológico –, encontramos a expressão escrita da natureza para nomear a escrita que descreve territórios, plantas, animais, ou seja, a que fala *sobre* a natureza (Armbruster; Wallace, 2001; Smith, 2017; Garrard, 2014). Entretanto, seria preciso ter em vista que *escrita da natureza* quer dizer, *literalmente*, a escrita *da* natureza. Vejamos o que isso quer dizer:

Em algumas versões da filosoficção (Szendy, 2013) *Bibliophagus* de Vilém Flusser, o narrador aventura uma estranha hipótese para a proliferação de publicações de textos impressos no que seria uma era em que há modos melhores de “produzir informações” (Flusser, *sem data*, p. 3), como pelo “teletexto” (Flusser, 1989, p. 47): uma “epidemia de trepanações” em cérebros humanos (Flusser, 1989, p. 47) do inseto *sf bibliophagus convictus*, cuja sobrevivência depende da deglutição de textos alfa-numéricos não “redundantes” (Flusser, 1989, p. 47), isto é, sem que sejam repetidos. Por isso, “a espécie [os *bibliophagi*] se vê, assim, por motivos darwinistas, coagida a intervir no processo de produção de textos simplesmente para que possa sobreviver” (Flusser, 1989, p. 47). Essa hipótese, ao mesmo tempo irônica e filosoficcional, cuja autoria hesita entre ter sido produzida por um *bibliophagus* trepanado no cérebro do humano que a

1 Sf se refere ao termo inglês *science fiction*, ficção científica, remetendo também ao conceito transdisciplinar de Donna Haraway (2016).

redigiu ou pelo próprio escritor humano, dispara, pela própria absurdidade proposital de sua formulação, uma série de questionamentos sobre a relação entre a escrita, a biologia, a vida e a sobrevivência.

Ao formular a hipótese filosoficção de uma justificativa biológica e darwinista para a proliferação de textos alfa-numéricos humanos, a peça textual inverte a relação natureza-cultura da tradição. Como a *différance* de Derrida (2000) fazia hesitar a primazia da presença da fala perante o texto escrito, ou seja, o logocentrismo da concepção estruturalista dos estudos linguísticos, a hipótese da existência dos *bibliophagi* põe em questão a diferença entre natureza e cultura dada pelo *logos*, ou seja, por aquela racionalidade escritural dos humanos. A hipótese surge não como um “como se”, um *als ob* (Vaihinger, 2011), mas como um “e se”, um *what if*, uma suposição à maneira do gênio maligno cartesiano (Descartes, 2005). Ao mesmo tempo absurda, sutil, e contendo sua força em sua própria absurdidade e sutileza. Pois, afinal, se as convicções metafísicas que formam o par conceitual natureza-cultura e, com isso, distinguem o humano dos outros seres, tornando-o superior a estes, não se sustentam diante de hipóteses absurdas como essas, talvez o problema esteja nessas mesmas convicções, e não na aparente “maluquice” - ou ficcionalidade - dessas hipóteses.

Mas não se trata meramente de um impulso inconsciente ou do inconsciente, uma mera determinação da natureza ou da natureza humana sobre o exercício de liberdade da razão escritural. Ora, amalgama-se a essa relação natureza-cultura o motivo fáustico. A penhora da alma eterna para Mefisto em troca do elixir da vida ou do conhecimento, em troca de um momento digno de se querer interromper a passagem do tempo, vale como um motivo literário, que cresce e se desenvolve durante a Era Moderna na Europa, de elementos judaico-cristãos, da aspiração humana a superar suas próprias mazelas e limitações, de querer, contra sua própria natureza, se assemelhar a deus, de ser completo em si e no outro. Essa penhora da alma - o pacto fáustico - (sonhos/pesadelos das mentes modernas colonialistas) passa a ser entendida aqui como uma relação interespecies, uma relação ecológica ganha-ganha. Para os *bibliophagi*, pactuar, isto é, trepanar num cérebro humano, garante a produção e impressão anti-entrópica de textos alfa-numéricos; para os humanos que assinam o pacto, quer dizer, trepanados, o que se garante é a produtividade e a excreção da proteína *informasis* dos insetos após a deglutição (“criticase”) dos textos.

Entretanto, segundo a eco-lógica (a lógica das relações ecológicas), o sucesso dessa relação gera desequilíbrio: uma epidemia de impressão de textos, de um lado, e overdoses de *informasis* nos cérebros humanos, de outro. A ação anti-entrópica, em excesso, sem regulação, gera entropia tanto na natureza, quanto na cultura. Pode ser entrevista aqui, assim, uma espécie de ciclo dialético infernal diabólico da existência eco-lógica: a aspiração ao todo leva à aniquilação das partes. O mais leva ao menos, e o impulso de vida era impulso de morte.

Contudo, a moral não está, como na tradição fáustica grosso modo, na ode às medidas humanas, demasiado humanas, ao contentar-se às limitações e dores da existência humana perante seres de poderes superiores, mais especificamente deus e seus designios insondáveis para a mente humana. Mas está, em uma perspectiva imanente, sem transcendência (ou seja, sem deus, no sentido de um ser superior onisciente e onipotente), na percepção de que essa aspiração anti-humana, ou mais do que humana, consiste na verdade num impulso (de vida, de sobrevivência, anti-entrópico) ao mesmo tempo natural e cultural, naturalmente humano. E ainda mais: que este deva ser contabilizado como um fator na equação ecológica, devendo ser faturadas suas consequências segundo essa mesma eco-lógica. Com outras palavras, uma leitura eco-lógica dessa filosoficção faz perceber a cultura como agente na e da natureza, a natureza como formada por embates e encontros de culturas interespecies, como uma cosmopolítica eco-lógica. Utilizando o vocabulário conceitual da virada ontológica, seria possível dizer que essa peça flusseriana explora literariamente a extramundandade e a sobrenatureza, sugerindo ser a natureza, a “terra”, quando

olhada de perto, formada de relações diplomáticas (pactos eco-lógicos e eco-nômicos) entre culturas, entre mundos (Valentim, 2018). A moral da peça, então, acaba sendo a questão do modo de existência do cultural na natureza, do modo de existência eco-lógica do cultural. Afinal, enxergar as relações entre natureza e cultura sob essa ótica não exclui, de maneira alguma, os perigos, as ameaças e os riscos contidos nessas relações.

Embora, sim, como consequência de entender a natureza como um acoplamento complexo de culturas intraespécies, como um acoplamento complexo de mundos, de cosmologias em negociações, em encontros e desencontros, desemboca-se, sem perceber, em mais um gesto de desnarcização do humano (equivalente àqueles que defenderam que a Terra não era o centro do universo, ou que os humanos descendiam dos macacos, ou que na consciência racional age o inconsciente). Mas não colocando deus no centro, nem alguma ideia abstrata de natureza. O gesto aponta para a descentralização como tal: o centro já colocava de partida uma perspectiva ontológica por demais humanocêntrica para entender as relações interespecies. A medida é o humano para os humanos, o humano passa a ser um dêitico (Viveiros de Castro, 2015), um lugar vazio a ser preenchido a cada vez por quem diz “eu”: não um “eu” narcísico, sem alteridade, mas um “eu”, a cada vez, alterocupado (Nodari, 2019). O absurdo da filosoficção flusseriana consiste, assim, que essa alterocupação ocorra de maneira *literal*, amalgamada com a tradição fáustica e com a ideia de “possessão”, a tal ponto que se hesita em definir os próprios termos dessa medida. *Bibliophagus convictus* retira a convicção (que é “nossa”) de “nós” (para “nós”) como medida cosmológica. Mas *literal* também no sentido de *literária*, de uma alterocupação que opera no nível medial da escrita, que faz uma escritura alterocupada *literalmente*, isto é, *mediaticamente*. O que há é uma escrita humano-*bibliophagi* que faz *estranhar* pelo absurdo filosoficcional o humano como medida do humano. Neste sentido, *literal* é medial, portanto: medial no sentido de uma escrita que opera nas suas próprias condições de possibilidade midiática, material, em sua própria *onto*-logia a partir da qual, na condição de suporte, a escrita pode vigorar. Ela é absurda, no limite, porque, à maneira dos poetas místicos, articula um oxímoro, ou melhor, *o* oxímoro da escrita, do mistério que é se pôr, a cada vez, a escrever. Uma espécie de “dialética da liberdade”, aqui transtraduzido no oxímoro da escrita de um outro de si, de um outro que humano que não é nem deus, nem máquina.

Uma escrita, portanto, *da* natureza no duplo genitivo - a natureza como agente da escrita, se es- e se ins-creve. *Literal*, nesse sentido também, como oposta àquela escrita do mundo dos românticos, ou do mundo como um livro (Seligmann-Silva, 1999), uma projeção metonímica narcísica e bibliotecária do fora do texto. O mundo como uma escritura tinha como sujeito oculto um deus antropomórfico onipotente. O Romantismo, entretanto, estava longe de ser um movimento cultural homogêneo e seria possível encontrar, ao menos pelo viés da leitura benjaminiana, elementos espiritualistas que apontavam senão para o multinaturalismo (Viveiros de Castro, 2002), ao menos para um desejo de concepção da agência da natureza na escrita, sobretudo na discussão sobre as relações entre signo, imagem e escrita (Seligmann-Silva, 2012). Aqui, o que há é uma natureza em escrita. Não ao modo papagaio - a repetição entrópica sem sentido de um eco sonoro, atualizado hoje como robôs de inteligência artificial que aprendem na medida em que conversam -, mas como seu exato oposto bio-lógico: o inseto filosoficcional que critica (deglute) textos a cada vez novos, produzindo informação, anti-entropia.

Mas não é só isso. Na peça, estabelece-se a relação entre a impressão de textos e a sede por informação, de um lado, e a contribuição para o agravamento entrópico anti-ecológico, de outro lado. Estabelece-se a relação entre escritura e esgotamento eco-lógico: a contribuição da escrita ao colapso ecológico. Apesar de ser possível questionar a visada wittgenstariana que compreende o conhecimento como informação, o que essa filosoficção de Flusser faz é incluir o conhecimento e o escritural como partes da conta ecológica.

Essa filosoficção flusseriana vale, assim, como ponto de partida provocador para meditar a respeito da relação entre o literário e o ecológico. Ela coloca em questão de que maneira é possível pensar os agenciamentos literários a partir de uma eco-lógica. Ela não apenas discorre *sobre* questões ecológicas, como se institui *desde* essas questões em hesitação e contradição (Lucas, 2018) em relação a esse mesmo ato instituinte da escritura. Nisso, talvez, resida seu absurdo, sua ficcionalidade, sua provocação à meditação e sua destinação.

O que ela faz é apontar, então, a não neutralidade do escritural e do literário em relação à crise ecológica. Uma ecocrítica – este o sentido da peça de Flusser – que queira dizer seu nome não pode abdicar de pensar as próprias condições midiáticas-materiais de seu pensamento, não pode deixar de pensar em que medida não faz ela mesma, afinal, parte do problema que se quer resolver.

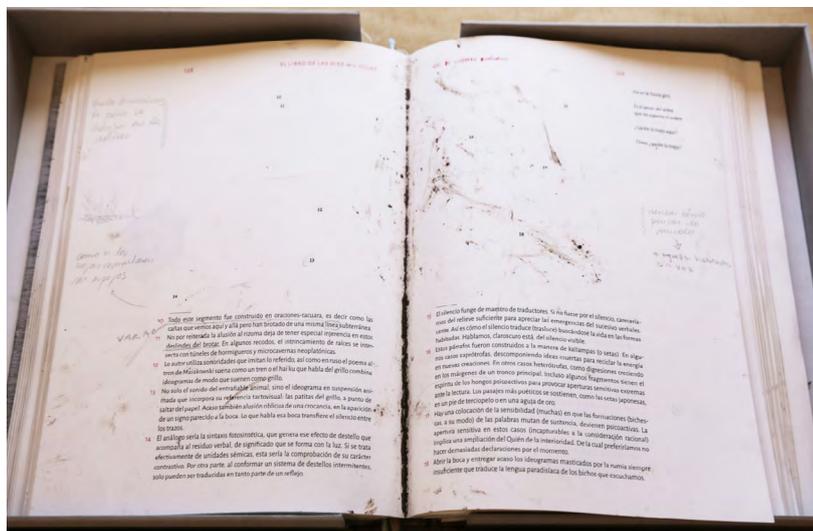
Nesse sentido, ela leva à questão pelo que fazer com a literatura, pelo que a literatura pode fazer, ou o que não pode fazer diante dessa situação. Trata-se de meditar a respeito de éticas do fazer literário, das delimitações e poderes do literário. A instituição literária não pode tudo, mas pode, diferente de outras instituições, se colocar em questão (Derrida, 1999; 2014). O que fazer com as limitações, com as impossibilidades do literário? Como o impossível se articula literariamente? A quais impossíveis o literário se prepara e se abre?

Partindo das questões provocadas por essa filosoficção flusseriana, quero abordar agora alguns gestos e momentos do literário que contribuam para uma meditação sobre as possibilidades e impossibilidades do literário na era geológica caracterizada pela indústria humana, mais especificamente a colonial, necropolítica, moderna e capitalista – na era geológica em que ocorre a intromissão de Gaia (ou do Haiti) (Danowski, Viveiros de Castro, 2015; Ferdinand, 2023) e o atravessamento da natureza pela cultura e vice-versa. Sem qualquer pretensão de esgotar os gestos e momentos possíveis de serem abordados, esse artigo tem como objetivo, ao mesmo tempo, lançar novo olhar sobre seu *corpus* pela perspectiva de uma ecocrítica mídia-lógica. Do mesmo modo, e reversamente, almeja poder auxiliar com o preparo e cuidado meditativo desse modo de questionar, de maneira a poder encontrar, ao final do percurso meditativo, a formulação de uma questão certa – em tempos de ChatGPT, cada vez mais o que importa é saber formular questões, e menos respondê-las.

Nesse caminhar largo rumo à formulação de questões, o pano de fundo consiste na hipótese de que, por diferentes modos e estratégias, seria possível encontrar uma tentativa de elaborar uma escrita poético-literária da natureza, do não-humano. Ecoando o título da reflexão de Spivak (2010), é como se o *corpus* deste ensaio estivesse envolvido em responder à questão: pode a agência não-humana escrever? Somos capazes, nós, comunidade de leitores, de ler a agência não-humana? A que tipo de impossíveis literários somos levados quando fazemos esse tipo de questionamentos? Trata-se de abordar, compreender e analisar diferentes maneiras de agenciar uma escritura literária *literal* da natureza, ou seja, as diferentes maneiras desse agenciamento se acoplar com epistemes não-modernas (Kimmerer, 2013), assim como as pelas quais operam o social e o (cosmo)político, como modos de existência do literário, *pelo* literário, no antropoceno. Reitero, mais uma vez, que não se trata de afirmar que só este *corpus* faz isso; o que ocorre é apenas um recorte da pesquisa por uma questão de factibilidade do trabalho.

A obra *El libro de las diez mil cosas* da Intermundial Holobiente (2022) se mostra privilegiada para meditar a respeito das questões que atravessam este ensaio. *El libro de las diez mil cosas* consiste em um “documento *intermundial*” apresentado pela Intermundial Holobiente (2022) num dos mais importantes eventos de arte contemporânea na atualidade, a *Documenta Fifteen*, em Kassel, na Alemanha, em 2022. Essa obra tem como premissa que não são apenas os seres humanos e suas consciências intencionais que interpretam o mundo e contam histórias, uma vez que tudo que existe deixa rastros, emite e interpreta

signos. Como inscreve e se escreve *literalmente* tudo que existe? Ou seja, como as 10 mil coisas, com o que os autores quiseram expressar, seguindo a tradição chinesa, a totalidade do que existe, se agencia literariamente? E isso *literalmente*, ou seja, sem que seus autores se convertam em porta-vozes ou representantes de todas essas coisas? O pontapé para o livro foi se perguntar: “¿cómo se leería un texto escrito por autores no humanos?”.



Intermundial Holobiente (2022) é um coletivo artístico que se vê como “uma plataforma para a invenção de práticas mais do que humanas”, cujos membros são os argentinos Paula Fleisner, filósofa, Claudia Fontes, artista visual, e Pablo Martín Ruiz, escritor e tradutor. O primeiro passo, contam, foi escolher um habitat para o livro. O livro passa, então, a fazer parte do ambiente e valer como *meio-ambiente*, *Um-Welt*. Ele dá lugar a uma escrita invisível, impossível, das coisas do mundo. No centro das páginas fica essa escrita do que não escreve, da natureza; ao seu redor, artistas convidados vão correspondendo, trans-traduzindo, interpretando o “vazio” central, “plasmando” paratextos. Nesse sentido, o projeto do *Livro das dez mil coisas* leva à cabo a escrita literária *literal* da agência não-humana de maneira radical. Trata-se de analisar de que maneira essas agências literais, não-representadas, nem metaforizadas, ocorrem na obra, de que maneira o livro passa a valer como um holobiente e, desse modo, de que maneira isso altera a experiência literária, o modo de existência do literário, suas possibilidades e impossibilidades.

No Prólogo do livro, os autores escrevem que “*los libros de ‘El Book Wei’ parten de um mismo axioma: el centro de sus páginas lo ocupan textos invisibles escritos em lenguas indeterminadas por um autor o una pluralidad de autores de los que todo lo que sabemos es que non son humanos*” (Holobiente, 2022: p. 21). É interessante pensar a provocação desse gesto da Intermundial: ao instalarem um livro em um monte de material de composto natural no parque central da cidade de Kassel, deslocando-o de seu habitat natural – as bibliotecas, as salas, as mesas, mesmo a grama ou a areia –, foi preciso também modificar a própria estrutura interna de suas páginas. Reorganizar os agenciamentos dos espaços das folhas, abrir espaço para textos invisíveis. Como deixar tomar lugar escrito “línguas indeterminadas” nas folhas de um livro? O gesto artístico do coletivo – sua agência artística – parece ser justamente a desse deslocamento que gera estranhamento. Provocativo, o gesto convoca à reflexão.

O procedimento se parece com o gesto artístico de Duchamp, ao deslocar o urinol do *trash* ao *luxo* da exposição de arte com a intenção de colocar em questão os agenciamentos e os contextos que fazem de um objeto um objeto artístico. Uma provocação filosófica, no sentido largo e ao mesmo tempo forte de filosófico, quer dizer uma provocação que chama à reflexão a respeito das condições de possibilidade e pressupostos das práticas, dos usos, enfim, do fluxo da arte como campo autônomo na condição de

metonímia do cultural em sentido amplo. A instalação do *El libro de las diez mil cosas*, no limite, também produz uma reflexão sobre as condições de possibilidade e os pressupostos do cultural, no caso, de maneira mais específica da escrita e da literatura. Consiste em uma aposta no gesto artístico do deslocamento que gera estranhamento e, com isso, reflexão, produzindo um objeto ou situação final de formato espacial a que denominamos, de maneira pouco específica, com a palavra instalação, na ausência de uma melhor.

Talvez possa ser vista algumas diferenças fundamentais nos dois gestos. Em primeiro lugar, o gesto de Duchamp, ao colocar em questão os modos como a instituição da arte se instaura, ou seja, as maneiras pelas quais se institui o que é e o que não é arte, põe filosoficamente uma questão de ordem sobretudo sociológica, que mais tarde seria desenvolvida, por exemplo, por Bourdieu, e, com isso, se mantém na ordem de discussão a respeito do cultural. Em contrapartida, com o *El libro*, a Intermundial Holobiente leva a discussão sobre os pressupostos da arte a uma camada *fora* ou além do âmbito sociológico, apontando como também os pressupostos do par opositivo natureza-cultura, tão enraizados no modo como se pensa e se faz arte, literatura, cultura, enfim, contribui de maneira pouco refletida para a instituição da arte. Ao partir de discussões teóricas da antropologia a respeito de uma antropologia para além do humano, deslocando essa discussão do âmbito específico da sociologia, o gesto da Intermundial Holobiente não tinha como objetivo discutir o valor de um objeto para a sociedade, deslocando-o do lixo ao museu, mas esgarçar as (im)possibilidades da arte e da literatura ao transportar o livro da biblioteca ao húmus.

Se a arte e a escrita é o que diferencia os humanos dos outros seres, viventes e não-viventes, o *El libro* põe em questão as fronteiras que limitam e separam essas definições ontológicas e permitem o exercício da bio-geo-política (Povinelli, 2023). Como um objeto artístico, em uma exposição de arte – na principal exposição de arte do mundo, na copa do mundo das exposições de arte –, o livro-instalação da Intermundial paradoxalmente realiza o potencial do regime estético (Rancière, 2009) da quebra da quarta parede da arte: ao atuar política e eticamente na condição de um objeto de arte impossível.

É interessante refletir como há temos abandonado, na história da ciência, concepções platônicas e aristotélicas de mundo – o ar não sobe por conta de sua essência, nem acreditamos mais na cadeiridade da cadeira –, mas temos mantido quase como inalterada aquela definição de humano que distingue a espécie das demais como o animal político por ser o único que possui logos. Se Kant fazia recurso à filosoficção para imaginar extraterrestres racionais cuja razão só poderia ser a mesma que a humana, Flusser advogava que não era preciso imaginar extraterrestres racionais, já que para nós, humanos, seria mais alienígena a comunicação com os animais que nos cercam, com quem dividimos a ancestralidade e o parentesco de um dia termos sido vermes. Influenciado por von Uexküll, Flusser elaborou diversos exercícios literários de alterocupação, como o que tratamos acima. Ao por terra na definição chauvinista de Aristóteles sobre a especialidade da espécie humana ser o Logos, a escrita literal da natureza contribui para os esforços de repensar a política como cosmopolítica. Para isso, é preciso repensar os modos de interação com o outro do cultural – os mundos naturais –, bem como as estruturas e figuras jurídicas e políticas estabelecidas.

Em segundo lugar, embora coloque em xeque a compreensão do fazer artístico como dom e aptidão técnica, o gesto artístico de Duchamp não deixa de ser um agenciamento do artista: ele não coloca em questão a arte como uma agência de um (único) artista. No *El libro*, a agência artística é: a) a de abrir-se à escuta, à leitura da agência escritural literal de entidades não humanas; b) a desses autores ou coletivos de autores que escrevem e se inscrevem em “línguas indeterminadas”, em “textos invisíveis” – ou seja, uma agência literal, mas indeterminada e invisível; e, finalmente, c) a da imaginação e reflexão dos gestos de traduzir, co-responder a essas escritas invisíveis, de se abrir à provocação que eles geram.

Com efeito, a quem estivesse à espera de uma superprodução de um eu ou de um coletivo, que desse mostras das capacidades técnicas incríveis de gênios, faróis da humanidade, ou de capacidades sobre-

-humanas de artistas capazes de aguentar condições desumanas, ou acrobacias incríveis, enfim, tudo que poderíamos pensar como variedades do Circo du Soleil da arte, pode se decepcionar. Aqui, o trabalho artístico é filosófico em sentido amplo: o de se perguntar, refletir, colocar em questão, imaginar, cooperar, traduzir, agir de maneira diplomática, se abrir à possibilidade, dar-se à escuta, à leitura, oferecer condições de possibilidade para o que é impossível. É, também, político, ao interromper o fluxo do deslimite do *mais* que estrutura a linguagem do positivismo do capitalismo, mediante uma postura ética que provoca os limites e as fronteiras entre o eu e o outro, entre a causa material e a causa eficiente, entre o que é digno e o que não é, entre *bíos* e *zoé*. Trata-se, portanto, de se colocar à escuta, de abrir espaço, de deixar que fale o que não é humano, que este se inscreva, que a natureza se agence literariamente. Afinal, como dizem no prólogo acima citado: “*Al establecer ese vínculo con lo no humano como punto de partida, lo que esta colección de libros propone es una experiencia radical de otredad*” (Holobiente, 2022: p. 22).

Ora, a outrização do outro, o tornar o outro natureza, objeto, consiste na mais poderosa operação necropolítica, segundo Mbembe (2003). Essa operação é a base do racismo como uma tecnologia necropolítica, isto é, uma tecnologia que torna aceitável o que Mbembe (2003, p. 11) chama de soberania, a saber, o poder de decidir quem são aqueles que “podem viver e aqueles que devem morrer”. O racismo, para Mbembe (2003), então, nada mais é do que uma tecnologia que torna o outro natureza, que faz com que se possa fazer com o outro outricizado, tornado selvagem, que se possa fazer com o outro, portanto, o que se faz com a natureza. O que acontece quando essa natureza entendida como o outro do sujeito cultural, entendida como o modelo por excelência de subalternidade, da ausência de agência, se es-creve e se ins-creve? O que acontece quando se deixa a natureza enquanto padrão de subalternidade, falar, se dizer na, como e pela escrita?

A escrita, como lembra Kopenawa (2015) e Kittler (1999), é uma mídia óptica de arquivamento, transmissão e processamento de sinais em “peles de papel”. Kopenawa (2015) é muito claro em sua compreensão dessa tecnologia como uma tecnologia colonial, necropolítica. O modo de memória e de arquivamento da escrita contém características intrinsecamente narcísicas (os brancos só ouvem as palavras se estiverem escritas), exigem gêneros discursivos que de antemão desagentizam o que não seja racional, descritivo, e compreendem essa racionalidade como algo estritamente humano, racional, cultural. Entretanto, Kopenawa (2015) aceita escrever um livro, ou melhor, dar sua voz para ser arquivada, transmitida e processada por sinais em “peles de papel” caso isso possa contribuir para sua luta cosmo-política de sobrevivência dos povos da floresta diante da necropolítica genocidária colonial.

Mesmo percebendo a escrita como uma tecnologia não neutra, que serviu e serve como um agente necropolítico, de outrização do outro, uma tecnologia de dominação do poder que exotiza e torna natureza e, portanto, segundo a lógica torta do poder, passível de ser dominado, escravizado e ter a vida e a morte gerenciadas segundo os melhores interesses do poder, Kopenawa (2015) escreve. Talvez por entrever a possibilidade de desprogramar o programa da escrita (Flusser, 2008), Kopenawa (2015) dá sua voz para ser gravada, transcrita, editada e traduzida, pois a desarticulação ou a desprogramação da necropolítica, do genocídio e do extermínio dos povos da floresta, teria que passar, em sua visão, por um aprendizado dos brancos. Um aprendizado que os transformasse, que os levasse a se importar, a nutrir empatia e compaixão por aqueles cujas tecnologias necropolíticas tinham como função outricizar, ou seja, retirar a possibilidade de se ver a si no outro, de sentir por ou com - em-patia, com-paixão.

Escrever – dar sua voz à escrita –, assim, para Kopenawa (2015), passa a ser gesto pragmático, político, com vistas a determinados fins. Faz uso da tecnologia escritural para poder ter alguma forma de acesso a outro mundo – como um xamã, a figura por excelência de um diplomata cosmopolítico, Kopenawa (2015) é perito mesmo em acessar mundos, em traduzir sua voz e a dos outros (de si). A escrita não

é fim, mas meio. Também passa a ser meio em disputa. Se uma das possibilidades de se entender a escrita é como uma arma, uma máquina de guerra, uma tecnologia da violência, uma tecnologia nem um pouco neutra, a questão sempre é o que fazer com ela. A escrita, em Kopenawa (2015), não é louvada, não possui um valor formativo por excelência, não se reivindica um direito a seu acesso (Candido, 2004; Natali, 2006; Ruggieri, 2020). Ao contrário, ela é manipulada com desconfiança e críticas: assim se institui – se ins-creve – a voz de Kopenawa (2015). O valor da escrita não está acima daquilo que interessa a Kopenawa fazer com a escrita. Não se trata, desse modo, de pensar em um direito humano ou não-humano à escrita, à literatura, nem de salvar ou salvaguardar a escrita, de limpá-la de seus potenciais necropolíticos, de torná-la instrumento instrutivo, de renová-la, como se uma vez indigenizada, negricizada, ou, de maneira geral, subalternizada, estivesse a salvo, pudesse ser exercida e consumida como um bem meramente formativo. A desprogramação do aparato necropolítico pela subalternidade e pela natureza não significa uma nova vida para a escritura, um renascimento da escrita, um novo período de vigor da escritura, como se fosse uma fênix: a escritura e o sistema notacional (Kittler, 2003) que a envolve como um mundo – nomeadamente me refiro com essa expressão à teoria literária, à filosofia, à literatura... – não deixam de ser campo de batalha, na condição de mídias ópticas, de tecnologias, de estar em disputa, de terem seus designios e vieses estabelecidos antes e depois – fora – da própria tecnologia que são.

Nesse sentido, interessa a pergunta dos meios e suportes da literatura literal da natureza. Em que a escrita da natureza pode se ins- e es-crever? De que maneira a escrita da natureza modifica os meios e suportes da literatura? Trata-se de pensar o poder – as capacidades e as incapacidades – da literatura face a seus limites e perigos. É preciso então se debruçar sobre as impossibilidades do literário, aquilo que se faz do literário sem que este possa fazer. As torções literárias do literário. Mas não exatamente o dizer *sobre* o que não pode ser dito, mas o escrever *do* que não escreve. Meditar sobre a escrita literária *literal* da natureza, pensar de que maneira a natureza se dá a escrever na literatura, de que maneira ela se inscreve em folhas de papel, de que maneira ela se tatua, se imprime e se faz dizer em “peles de papel”.

Embora literal, esse se inscrever do natural necessita conviver com o ficcional, o onírico. Não é uma escrita do natural no sentido de dados, números, padrões, tabelas – formas como o conhecimento racional traduz em convenção racional, descritiva, normativa, o que é sublime do natural, o que está além das capacidades de conhecimento humano conhecer do real. Nesse sentido, *El libro* se opõe ao *Experimento Xenotexto*, do poeta canadense Christian Bök (2015), e sua escrita de laboratório em *dnas* de bactérias. Bök, na esteira do vanguardismo modernista de cunho futurista, faz da vida suporte para uma poesia de mnemotécnica super-resistente (Da Mata, 2023), uma poesia imortal. Ele não interage com as bactérias, as bactérias não têm agência na poesia que é instaurada em seus códigos genéticos. Elas funcionam como mero suporte para a vontade de potência, para a pulsão de vida para além da vida do poeta através de sua poesia, que sobreviverá o ocaso da humanidade. Não há nada de onírico nessa literalidade de uma escrita da natureza, do que não escreve (Da Mata, 2021). Ao contrário, se trata de um experimento de engenharia biogenética que considera a natureza à disposição para a manipulação antrópica.

A escrita em *El libro* é uma escrita fugidia, que não se dá sem ocultação, sem mistério, sem obscuridade. É uma escrita em fuga, menor, que deixa rastros sutis. Uma escrita impossível. Uma escrita *do* impossível. A literalidade do literário está na sutileza desses rastros, na marca de uma presença ou agência que passou, em fuga, em *withdraw* (Morton, 2018). De certo modo, trata-se de encontrar um âmbito literário até mesmo no que é literal, ou seja, uma obscuridade, um mistério, no que é evidente, no que não hesita. Literal, aqui, deixa de ser, então, o mesmo que explícito. Na verdade, seria preciso pensar um literal não-explícito, um literal que se oculta, que se diz em voz baixa, quase imperceptível. Um literal tímido: ou a timidez do literal, a impressão ins-crita de sua hesitação, de sua ocultação.

Referências

- Armbruster, Karla, Wallace, Kathleen R. (orgs.). **Beyond Nature Writing: Expanding the Boundaries of Ecocriticism**. Charlottesville e Londres: University Press of Virginia, 2001.
- Bök, Christian. **The Xenotext Experiment: Book I**. Canada: Coach House Books, 2015.
- Candido, Antônio. O direito à literatura. In: **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades / Ouro sobre Azul, 2004, 169-191.
- Danowski, Déborah; Viveiros de Castro, Eduardo Batalha. **Há mundo por vir?** Ensaio sobre os medos e os fins. São Paulo, Instituto Socioambiental, 2015.
- Da Mata, Antônio. O experimento xenotexto e a fala do que não fala. **Das Questões**, vol. 8, n.2, abril de 2021, p. 219-225.
- Da Mata, Antônio. A questão do livro enquanto arquivo biológico. **Das Questões**, vol. 17, n.1, nov. de 2023, p. 248-259.
- Derrida, Jacques. **O Olho da Universidade**. Tradução de Ricardo. I. Canko e Ignacio A. Neis. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.
- Derrida, Jacques. **Gramatologia**. 2. ed. Trad.: Miriam Schneiderman; Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- Derrida, Jacques. **Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida**. Tradução de Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- Descartes, René. **Meditações metafísicas**. 2. ed. Trad. Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- Ferdinand, Malcom. **Uma ecologia decolonial – pensar a partir do mundo caribenho**. São Paulo: Editora Ubu, 2023.
- Flusser, Vilém. **Bibliophagus**. Berlim: Arquivo Flusser, *Sem data* (nº de referência: [SEM REFERENCIA]_2821_BIBLIOPHAGUS).
- Flusser, Vilém. **Angenommen: eine Szenenfolge**. Göttingen: Immatrix Publ, 1989.
- Flusser, Vilém. **O universo das imagens técnicas**. São Paulo: Annablume, 2008.
- Garrard, Greg (org.). **The Oxford Handbook of Ecocriticism**. Oxford: Oxford Academic, 2014 (online: <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199742929.001.0001>, acessado em 22 Mar. 2023).
- Ghosh, Amitav. **The Nutmeg's Curse: Parables for a Planet in Crisis**. Londres: Hodder And Stoughton Ltd, 2022.
- Haraway, Donna J. **Staying with the Trouble: making kin in the Chthulucene**. Durham e Londres: Duke University Press, 2016.
- Intermundial Holobiente, La. **El Libro de las Diez mil Cosas**. Kassel: Documenta fifteen, 2022. Disponível em: <https://holobiente.org/el-libro-de-las-diez-mil-cosas/>. Acesso em mar. de 2023.
- Kimmerer, Robin Wall. **Braiding Sweetgrass: Indigenous Wisdom, Scientific Knowledge and the Teaching of Plants**. Minneapolis: Milkweed Editions, 2013.
- Kittler, Friedrich. **Mídias ópticas: curso em Berlim**, 1999. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.
- Kittler, Friedrich. **Aufschreibesysteme 1800/1900**. München: Fink Verlag, 2003.
- Kopenawa, Davi; Albert, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2015.

- Krenak, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- Librandi-Rocha, Marília. Escutar a escrita: por uma teoria literária ameríndia. **O eixo e a roda**, v.21, n.2, 2012. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/o_eixo_e_a_roda/article/view/28196. Acesso em: nov. 2024.
- Librandi-Rocha, Marília. A Carta Guarani Kaiowá e o direito a uma literatura com terra e das gentes. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n.44, jul./dez. 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/elbc/a/KcHR6HF6cnDRSdm7HtZBk5R/abstract/?lang=pt>. Acesso em: nov. 2024.
- Lucas, Fabio Roberto. **O poético e o político**: últimas palavras de Paul Valéry. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-02102018-103227/pt-br.php>.
- Mbembe, Achille. Necropolitics. *Public Culture* 1, January 2003; 15 (1): 11–40. <https://doi.org/10.1215/08992363-15-1-11>.
- Morton, Timothy. **Being Ecological**. London: Penguin Random House UK, 2018.
- Natali, Marcos. Além da Literatura. **Literatura e Sociedade**, 11(9), 2006. Disponível em: <https://revistas.usp.br/ls/article/view/19710>. Acesso em: nov. 2024.
- Nodari, Alexandre. Alterocupar-se: obliquação e transicionalidade na experiência literária. **Estud. Lit. Bras. Contemp.** Brasília, n. 57, 2019. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182019000200306&lng=en&nrm=iso&tlang=pt. Acesso em jan. 2021.
- Povinelli, Elizabeth A. **Geontologias**. São Paulo: Editora Ubu, 2023.
- Rancière, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- Ruggieri, Mariana P. Ainda sobre o direito à literatura. **Revista Criação & Crítica**, [S. l.], v. 1, n. 26, p. 71-87, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/168080>. Acesso em: mar. 2023.
- Seligmann-Silva, Márcio. **Ler o livro do mundo**. Walter Benjamin: romantismo e crítica literária. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- Seligmann-Silva, Márcio. Walter Benjamin e os sistemas de escritura. **Remate de Males**, Campinas, SP, v. 22, n. 2, p. 181–211, 2012. DOI: 10.20396/remate.v22i2.8636165. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636165>. Acesso em: mar. 2023.
- Smith, Jos. **The New Nature Writing**: Rethinking the Literature of Place. Londres: Bloomsbury Academic, 2017.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- Szendy, Peter. **Kant in the Land of Extraterrestrials**: cosmopolitical Philosofictions. Nova Iorque: Fordham University Press, 2013.
- Vaihinger, Hans. **A filosofia do como se**. Trad.: João Cezar de Castro Rocha etc. Chapecó: Argos Editora, 2011.
- Valentim, Marco Antonio. **Extramundandidade e sobrenatureza**: ensaios de ontologia infundamental. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.
- Viveiros de Castro, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- Viveiros de Castro, Eduardo. **Metafísicas canibais**: elementos para uma antropologia pós-estrutural. Tradução de Isabela Sanches. São Paulo: Cosac Naify: n-1 edições, 2015.
- Yusoff, Kathryn. **A billion Black Anthropocenes or none**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2018.

RESISTÊNCIA MULTIESPÉCIES E CONTRAHEGEMONIZAÇÃO DA VIDA: DIÁLOGOS ENTRE DENILSON BANIWA E COMANDO MATICO

JAMILLE PINHEIRO (UNIVERSITY OF LONDON)

Introdução

Como coabitar em um mundo onde as lógicas coloniais e do capitalismo extrativo continuam a devastar vidas e ecossistemas? Em meio à intensificação da crise civilizatória e à destruição planetária provocada pela modernidade colonial, essa pergunta ganha urgência. Artistas indígenas têm se mostrado agentes fundamentais nessa mobilização, revitalizando a vida e transformando territórios físicos e epistêmicos que foram adoecidos e devastados. O capitalismo extrativo e racial, modo de produção que se baseia no saque de recursos minerais, energéticos, hídricos e biológicos, além da apropriação de terras, concentra a riqueza nas mãos de poucos. Esse sistema impacta de forma desproporcional comunidades racializadas e regiões ricas em biodiversidade, como a Amazônia. Replicando matrizes coloniais, trata-se de um sistema que transforma profundamente as paisagens e afeta a memória cultural das populações indígenas, através da construção de infraestruturas como barragens hidrelétricas, da exploração dos recursos locais e do controle dos corpos, especialmente os de pessoas racializadas como não brancas, tratadas como objetos de exploração. Como aponta Gómez-Barris em seu estudo sobre as interações entre extrativismo e ecologia social nas Américas, focando nos territórios indígenas da América do Sul (2017), a intersecção entre arte e ativismo aponta caminhos para a construção de alternativas decoloniais e de justiça ambiental capazes de desestabilizar sistemas de poder que moldam as relações entre humanos e natureza. Daí a importância de fomentar mudanças sociais e políticas ancoradas em experiências indígenas diante do extrativismo que, impulsionado pelo capitalismo, perpetua a colonialidade do poder (Quijano, 2005).

A monocultura se insere neste contexto como manifestação direta das lógicas destrutivas do capitalismo extrativo e racial. Como prática agrícola que prioriza a produção em larga escala de uma única espécie vegetal, ela resulta em significativa degradação ambiental, incorrendo na perda da biodiversidade, na exaustão de formas de vida e na transformação de paisagens diversificadas em vastas áreas homogêneas de cultivo. A monocultura exacerba o agrocídio, entendido aqui como processo de destruição deliberada e negligente de terras agrícolas e dos sistemas de cultivo tradicionais. O agrocídio promove não só a destruição dos ecossistemas naturais, mas também impacta negativamente a saúde física, cultural e espiritual de comunidades indígenas. Como enfatiza Sebastián Figueroa (2023, p. 313), a expansão desenfreada da monocultura representa uma continuidade do colonialismo, que, agora sob uma roupagem neoliberal, segue ignorando as tradições e os conhecimentos ecológicos indígenas. Cabe ainda ressaltar, com Vandana Shiva (2016), que a crise alimentar de nossa época está conectada com o sistema agrícola industrial. A autora critica a agricultura industrial por sua monopolização e privatização, que ameaçam o conhecimento e a propriedade dos agricultores indígenas e camponeses. A partir desse diagnóstico, Shiva enfatiza a importância de pensar globalmente, mas agir localmente, por meio da agroecologia, a fim de garantir a democracia alimentar.

A resistência indígena ao capitalismo extrativo e ao racismo, do qual o “agrocolonialismo” é uma das manifestações, possui uma longa trajetória histórica que remonta ao combate à violência colonial

européia. Tal resistência também encontra expressão nas artes. Artistas indígenas, ao criar e compartilhar suas obras, utilizam suas práticas artísticas como uma forma de resistência e revitalização, criando diálogos que buscam reverter os efeitos nocivos desse sistema, reafirmar suas identidades e transformar a percepção das diversas formas de vida. Conforme argumentei em outra ocasião (Pinheiro Dias, 2019), podemos relacionar as ideias de Isabelle Stengers sobre a “reativação” (“reclaiming”), processo que envolve cura e luta pela restauração de espaços e práticas vitais (Stengers, 2017), à maneira como artistas como Denilson Baniwa vêm articulando a intersecção entre a produção artística e a resistência política. Por meio de tal intersecção, as artes indígenas vêm se consolidando como abordagem de construção de alianças investidas em restaurar o que foi envenenado pela colonização. Tais artistas têm desempenhado um papel fundamental na reativação da vida, tanto humana quanto não humana, em meio à devastação ambiental e ao apagamento cultural. É nesse sentido que as artes indígenas se apresentam como uma poderosa ferramenta na luta contra as injustiças epistêmicas.

Diálogos entre curtas-metragens: *Colheita Maldita* e *Bakish Rao*

No Brasil e no Peru, países que compartilham uma extensa parte da Bacia Amazônica, a crescente visibilidade da produção artística indígena tem refletido uma luta histórica e uma reivindicação de presença e protagonismo. Tal transformação cultural e simbólica em curso é testemunho da resiliência e da habilidade dos povos indígenas de reimaginar e revitalizar suas histórias e territórios. Considerando esse panorama, este capítulo apresenta uma análise comparativa entre dois recentes curtas-metragens realizados por artistas indígenas provenientes de tais territórios: *Colheita Maldita* (2021-2022), de Denilson Baniwa, e *Bakish Rao: Plantas en Lucha* (2024), produzido também por Denilson ao lado do coletivo Comando Matico, do povo Shipibo Conibo. Ambos os filmes, de cuja realização coletiva tive oportunidade de participar¹, lançam advertências quanto ao agrocídio e à monocultura, abordando a violência do legado colonial em diálogo com referenciais cosmológicos ameríndios. Ambas as obras enfatizam a inseparabilidade entre a saúde física, vegetal e espiritual, propondo uma resistência multiespécies frente à homogeneização da vida. Tal exercício comparativo entre os curtas-metragens ressalta a importância de coalizões criativas entre artistas indígenas de diferentes povos como ferramenta pedagógica e cosmopolítica² em tempos de crise ecológica e social.

1 Este capítulo se beneficia de dois projetos de pesquisa recentes. O primeiro, Culturas do Antirracismo na América Latina (CARLA), foi financiado pelo Conselho de Pesquisa em Artes e Humanidades (AHRC) do Reino Unido, por meio da subvenção AH/S004823/1. O projeto foi sediado na Universidade de Manchester e teve duração de janeiro de 2020 a maio de 2023. Dirigido por Peter Wade, o projeto CARLA contou com os co-investigadores Lucia Sá, Ignacio Aguiló, Mara Viveros Vigoya, Ezequiel Adamovsky e Felipe Milanez; pesquisadores associados Ana Vivaldi, Carlos Correa Angulo e eu; e pesquisadores assistentes Arissana Pataxó, Yacuná Tuxá, Pablo Cossio Vargas, Lorena Cañuqueo e Rossana Alarcón. As ideias aqui expressas foram informadas por conversas e diálogos com membros da equipe do projeto e com os artistas que colaboraram com o CARLA. *Colheita Maldita* foi uma das obras comissionadas pelo projeto, tendo sido filmada em junho de 2021. O segundo projeto do qual este artigo emerge chama-se ECO - Animais e Plantas em Produções Culturais sobre a Amazônia, e tem como sede o Centro de Estudos Sociais (CES) da Universidade de Coimbra. O filme *Bakish Rao: Plantas en Lucha* é resultado de uma residência artística realizada em julho de 2023, que recebeu apoio do projeto ECO. O projeto ECO, financiado pelo ERC Consolidator Grant (CoG), nº 101002359, visa destacar a importância dos animais e plantas nas produções culturais amazônicas. A equipe do projeto ECO é composta por Patrícia Vieira, que atua como líder do projeto e investigadora coordenadora; Emanuele Fabiano, investigador em pós-doutoramento; Karen Shiratori, investigadora em pós-doutoramento; Raphael Uchôa, investigador em pós-doutoramento; e Elena Gálvez, investigadora em doutoramento. Participo do projeto ECO como investigadora afiliada.

2 Recorro ao termo “cosmopolítica” a partir da leitura de Isabelle Stengers. Ver, dentre outros, o texto “A proposição cosmopolítica”, que aborda a possibilidade de uma nova abordagem para a política, especialmente no contexto da ecologia política. A autora sugere que a noção de “cosmopolítica” deve ser desvinculada do ideal kantiano de um “mundo comum” harmônico e da busca por uma “paz perpétua”. Em vez disso, Stengers argumenta que a “proposição cosmopolítica” deve ser compreendida como um convite à “desaceleração”, um exercício de “inquietação” diante da urgência de soluções prontas

Colheita Maldita é um curta-metragem que confronta o caráter nocivo da monocultura do milho, parodiando um conhecido longa-metragem de terror de 1984. *Bakish Rao: Plantas em Lucha*, por sua vez, especula sobre o futuro da Terra sob perspectivas vegetais, enfatizando a luta dos espíritos “donos” das plantas contra a indústria do dendezeiro. Situo ambos os filmes no contexto de discussões sobre o Plantationoceno, situando a insurgência vegetal no contexto da devastação promovida historicamente pelo sistema de plantation. A ideia de Plantationoceno surge como uma alternativa crítica à de Antropoceno. Barua, Ibáñez Martín e Achtnich (2023) argumentam que o conceito de “Antropoceno” — a era geológica definida pela influência humana no planeta — é insuficiente para explicar as profundas desigualdades associadas à produção de commodities em escala global. O “Plantationoceno”, por outro lado, enfatiza o papel histórico e contínuo do sistema de *plantation* no desenvolvimento de um sistema global de extração e exploração, tanto de recursos naturais quanto de mão de obra. Os autores descrevem como o sistema de *plantation* impulsionou processos de violência, desigualdade racial e exploração ecológica, persistindo em diversos aspectos da vida moderna, incluindo a produção de alimentos, a circulação de pessoas e a proliferação de doenças. De acordo com essa perspectiva, é fundamental reconhecer o papel central do Plantationoceno nas transformações planetárias e na formação do mundo atual.

Donna Haraway e Anna Tsing (cf. Mitman, 2019) concordam que o Antropoceno, ao generalizar a responsabilidade pela crise ambiental, oculta desigualdades e relações de poder históricas. Já o Plantationoceno, para as autoras, assinala as consequências da monocultura e da destruição da biodiversidade promovidas pelo capitalismo colonial. O termo reconhece que a crise ambiental não é fruto da humanidade como um todo. Se o termo Antropoceno sugere que a humanidade como um todo é igualmente responsável pela crise ambiental, isso é uma ilusão; a culpa recai sobre um conjunto específico de relações históricas e sociais, e não sobre a espécie humana como um todo. Dessa forma, o conceito de “Homem” no Antropoceno se baseia em um ideal branco, ocidental e masculino, ignorando diferenças de gênero, raça e classe na geração da crise ambiental.

As críticas às limitações da noção de Antropoceno também podem ser balizadas pela perspectiva de Zoe Todd (2015). A antropóloga métris argumenta que este conceito, amplamente adotado nas ciências sociais e humanas, é problemático, pois perpetua um discurso eurocêntrico que marginaliza as experiências e perspectivas indígenas. Ela critica a tendência de generalizar o impacto humano sobre o planeta, desconsiderando as desigualdades históricas e a violência colonial que fundamentam as crises ambientais contemporâneas. Para contrabalançar essa abordagem, Todd propõe uma descolonização do Antropoceno, integrando pensamentos e práticas indígenas, ressaltando a interdependência entre todos os seres e a importância de reconhecer experiências singulares. Todd argumenta que essa perspectiva pode facilitar a desconstrução das estruturas eurocênicas que dominam o debate sobre o Antropoceno, promovendo uma compreensão mais inclusiva da crise ambiental e de suas intersecções com a luta indígena.

para os problemas globais. Utilizando a metáfora do “idiota”, a autora ilustra esse estado de “inquietude”, que questiona certezas e a busca por respostas definitivas, permitindo uma escuta mais sensível às diversas perspectivas e à complexidade da realidade. Stengers defende que a “proposição cosmopolítica” não se fundamenta em programas ou receitas prontas, mas sim em um modo de “agir em presença” dos problemas, focando na heterogeneidade e na multiplicidade de perspectivas, sem cair na armadilha de buscar soluções universais e transcendentais. Para tanto, ela propõe a criação de diferentes “papéis” no debate político, como o do especialista e o do diplomata, que visam proteger a “emergência” das decisões políticas, evitando a simplificação e a homogeneização. Stengers, assim, confronta as concepções tradicionais da política, propondo alternativas à visão convencional do “interesse geral” e da busca por uma “unidade” do gênero humano. A proposta de Stengers de questionar narrativas hegemônicas se alinha à busca dos artistas indígenas por abordagens que desafiam as visões coloniais e neoliberais, promovendo uma compreensão mais abrangente das crises ambientais e ressoando com a perspectiva, frequentemente presente entre diversos povos indígenas, de que todos os seres desempenham um papel crucial na saúde do ecossistema.

Bakish Rao e Futuro Ancestral

Bakish Rao: Plantas en Lucha propõe uma especulação entre espécies para discutir formas de resistência à monocultura do dendê, à hierarquização entre formas de vida e à homogeneização ecológica e do pensamento. O Comando Matico é um coletivo Shipibo Conibo que, em meio à pandemia de COVID-19, utilizou plantas medicinais tradicionais para tratar seus conterrâneos na região de Pucallpa, Peru (ver Chavarría, 2022). O Comando Matico mostra como o conhecimento tradicional indígena pode ser integrado a um modelo de saúde intercultural que inclua formas de cura física e espiritual, proporcionando soluções eficazes para a assistência médica. O Comando Matico também vem atuando por meio de ações de resistência cultural, visto que vários de seus integrantes são também artistas, e de resistência vegetal, considerando que lançaram mão de suas alianças com plantas medicinais, destacadamente o matico, para lidar com a pandemia em uma região onde o acesso aos cuidados de saúde segue limitado em decorrência do impacto da exploração histórica e da negligência do estado.

A expressão “bakish rao” refere-se às plantas medicinais do passado e do futuro na cosmologia do povo Shipibo³. A palavra “bakish” abrange tanto o passado quanto o futuro, *ayer y mañana*, enquanto “Rao” se refere especificamente às plantas medicinais (não qualquer planta, mas aquelas com propriedades curativas e espirituais significativas). Na língua shipibo, o conceito de tempo é diferente daquele que informa o português e o espanhol, nos quais há uma distinção clara entre ontem (passado) e amanhã (futuro). Para os Shipibo, passado e futuro estão interligados, e a ancestralidade e o futuro se mesclam, com as sabedorias ancestrais sendo um componente fundamental do que virá. Na cosmologia shipibo, a sabedoria das plantas medicinais faz parte dessa continuidade temporal. No passado, as comunidades shipibo se tratavam somente com as plantas, e essa prática não deve ser esquecida no porvir. Assim, “bakish rao” expressa a ideia de que as plantas medicinais carregam tanto a ancestralidade quanto o futuro em si, sendo um elo entre os tempos.

Faz sentido pensar em conexões entre a ideia de “bakish rao” – plantas medicinais do passado e do futuro que exercem um papel de resiliência e insurgência na contraposição ao Plantationoceno – e o argumento de Ailton Krenak em *Futuro Ancestral* (2022). Ambos se distanciam da cronologia linear ocidental; se Ailton confronta a obsessão em relação ao futuro como uma promessa de progresso infinito, alertando que essa fixação desvia nossa atenção do presente e da urgência de lidar com as crises ecológicas e sociais, a noção de “bakish rao” integra passado e futuro no modo como as plantas medicinais carregam tanto a sabedoria ancestral quanto a possibilidade de cura futura, revelando uma temporalidade que, assim como no pensamento de Ailton, não se baseia na dicotomia entre um passado nostálgico e um futuro idealizado, mas sim na continuidade viva que é a própria matéria da ancestralidade presente no aqui e no agora.

A monocultura como terror

Já *Colheita Maldita*, filmado no contexto do governo do ex-presidente Jair Bolsonaro e da pandemia de COVID-2019, aborda o avanço devastador do agronegócio, que leva à destruição ambiental e ao aumento da violência contra povos indígenas. O filme propõe releituras bem-humoradas de elementos de *Children of the Corn* (1984), dirigido por Fritz Kiersch e conhecido no Brasil como *Colheita Maldita*. O longa é uma adaptação de um conto homônimo de Stephen King publicado em 1977. A filmagem do *Colheita Maldita* de Denilson foi realizada em 4 de junho de 2021, quando ele, a pesquisadora, curadora e artista indígena Naine Terena, o professor e filósofo Flávio Fêo, amigo de Naine, e eu dirigimos até

³ Agradeço à professora Lidia Gonzales pelos esclarecimentos relacionados à língua shipibo.

um imenso milharal na região da Chapada dos Guimarães, em Mato Grosso⁴, enquanto realizávamos uma residência artística. Os filmes de terror constituem um conjunto significativo de referências para Denilson, que, durante nossa estadia no Mato Grosso, destacou conexões entre os desertos verdes da monocultura do milho do estado em questão e o filme de Kiersch. A narrativa do filme de Kiersch se desenrola na fictícia cidade rural de Gatlin, Nebraska⁵, cercada por vastos campos de milho. No filme, o terror surge não de um ambiente típico de horror, como florestas escuras ou pântanos sombrios, mas de um cenário aparentemente pacato e pastoral, transformando a suposta tranquilidade de uma fazenda em algo assustador. No filme original, uma entidade sinistra chamada “Aquele Que Anda Por Trás das Fileiras”, espécie de “demônio do milho”, leva as crianças, lideradas por um pregador fanático e autoritário chamado Isaac, a formar um culto religioso fundamentalista que assassina os adultos da cidade para garantir a prosperidade da colheita.

No filme de Kiersch, a trama gira em torno de um casal, Vicky e Burt, que se perde e acaba na isolada Gatlin. O filme, com seu clima de tensão crescente e a atmosfera sinistra da cidade deserta dominada por crianças assassinadas, é tido por muitos como um clássico cult do gênero de terror. Denilson, em diálogo com o conto original de Stephen King e sua adaptação cinematográfica de 1984, desloca os elementos de horror de um contexto sobrenatural para uma crítica explícita ao agronegócio e à monocultura. No conto de King e no filme de Kiersch, o terror está associado à presença de “Aquele Que Anda Por Trás das Fileiras”, sendo gerado pela combinação de fanatismo religioso e a submissão a uma força invisível, refletindo a perda de controle sobre a própria moralidade. Já na releitura de Denilson, o foco não está mais no sobrenatural ou na fé cega, mas nos impactos ambientais e sociais devastadores da monocultura. A utilização que o artista faz de um drone para filmar os “desertos verdes” dos milharais traz uma nova camada de horror: a vasta uniformidade das plantações de milho da monocultura se torna uma ameaça em si, chamando a atenção para o esgotamento da terra e a perda de biodiversidade. Ao apontar para como a monocultura se configura como signo de destruição, Denilson reorienta o olhar do espectador para o agronegócio, expondo o terror ecológico subjacente a paisagens aparentemente pacíficas. Ao contrário do filme original, no qual o “Aquele Que Anda Por Trás das Fileiras” é uma presença destrutiva, no filme de Denilson, o horror não vem de uma força sobrenatural que ameaça os humanos, mas da ação antrópica que destrói a Terra. A monocultura se torna o verdadeiro “demônio do milho”, e o chamado para despertar é dirigido a uma sociedade que permanece cega aos danos que causa. Esse chamado é simbolizado pela figura de Kipaé, a Grande Ema cósmica dos Terena. Conforme Naine nos explicou, Kipaé vigia os humanos na Terra e eventualmente descerá para restaurar o equilíbrio dos ecossistemas ao punir os humanos por sua relação irresponsável com o planeta. Ao fazê-lo, uma vez que nossa relação irresponsável com o planeta se torne insustentável, Kipaé vai devorar os globos oculares dos humanos, que não terão conseguido nem enxergar, nem acordar a tempo. Nesse sentido, *Colheita Maldita* é um alerta pedagógico que adverte sobre quão nefasto é o modelo de produção de monocultura em grande escala. O filme nos convoca a acordar antes que o planeta exploda como pipoca de milho de monocultura.

Denilson aparece no filme vestido como pajé-onça, uma personagem baseada na cosmologia baniwa que Denilson adota em vários de seus trabalhos – por exemplo, notadamente, a performance na

4 O estado de Mato Grosso, de acordo com dados divulgados em 2022 pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), é o maior produtor nacional de grãos, com uma participação de 30,3%.

5 A cidade de Hornick, Iowa, com pouco mais de 200 habitantes, foi transformada na fictícia Gatlin, Nebraska, por cerca de um mês para as filmagens. A região onde Hornick está localizada, assim como outras partes do estado, tem uma história rica em relação aos povos indígenas. A área era tradicionalmente habitada por várias comunidades nativas americanas, incluindo os Sioux. Ver Grijalva (2016).

qual “hackeou” a 33ª Bienal de São Paulo (2018)⁶. Ao adotar essa persona em *Colheita Maldita*, o artista adiciona um referencial do xamanismo baniwa à crítica à monocultura:



Figura 1. Denilson Baniwa como pajé-onça durante as filmagens de *Colheita Maldita*. Fotografia de Jamille Pinheiro Dias.

Conforme explica Wright (2013, p. 12), o pajé-onça é um pajé de alto nível cujo poder é transmitido diretamente ao longo de uma longa linha genealógica, desde a criação do universo. Ele ou ela é considerado um “‘pajé verdadeiro,’ alguém que ‘sabe tudo sobre o mundo’”. Diz-se ainda que é capaz de alcançar um lugar “próximo” ao da divindade criadora, *Nhiáperikuli*. Na cosmologia Baniwa, ele representa uma figura de grande poder espiritual, atuando como intermediário entre o mundo físico e o espiritual, com uma conexão profunda com a onça, ou *Dzauí*. Este animal é associado pelos Baniwa à sabedoria, poder e capacidades xamânicas. Os pajés baniwa, durante seu longo processo de transformação espiritual, podem adquirir a habilidade de se conectar com o espírito da onça, conferindo-lhes poderes extraordinários para curar doenças e proteger a comunidade. Durante sua formação, relata Wright (id., p. 97), um pajé baniwa adquire uma série de coberturas externas, chamadas *dzauí maka* ou *makkim*, que são

⁶ No dia 17 de novembro de 2018, Denilson Baniwa, por meio de uma performance na qual se vestiu como pajé-onça, questionou a invisibilização das artes indígenas na 33ª Bienal de Artes de São Paulo. O ápice da ação se deu quando, diante de uma fotografia etnográfica dos indígenas Selk'nam, ele desfolhou o livro *Breve história da arte*, de Susie Hodge, denunciando o roubo cultural e epistêmico que marginaliza indígenas, e afirmando que estes não devem ser relegados a um passado mítico. Sua intervenção exigiu o reconhecimento e a autorrepresentação das culturas indígenas contemporâneas por parte da Bienal. Ver Baniwa, “Pajé-onça hackeando a 33ª Bienal” (2018).

invisíveis para nós. Os pajés baniwa referem-se a elas como “camisas” (*kamitsa*, do português), mas essas *maka* têm várias funções, sendo a mais importante a proteção contra ataques de feiticeiros. Não à toa, nas manifestações do pajé-onça no trabalho de Denilson, o artista geralmente usa uma capa.

Dessa forma, o pajé-onça desempenha um papel central na preservação da harmonia cósmica, sendo um dos poucos capazes de combater ataques de feitiçaria por envenenamento e proteger os membros de sua comunidade contra ameaças espirituais. O pajé-onça, como figura central em *Colheita Maldita*, reforça o combate às ameaças não apenas espirituais, mas também as resultantes das práticas destrutivas da sociedade contemporânea. Tal figura serve como um contraste ao modelo do agronegócio que ignora a relação simbiótica entre humanos e outras formas de vida. A persona do pajé-onça encarna a responsabilidade de proteger a Terra, e Denilson, ao incorporá-la, enfatiza a necessidade de tomada de consciência sobre os perigos da monocultura e do desequilíbrio planetário associado a ela.

Antes da filmagem, Denilson e eu já vínhamos discutindo os impactos da expansão desenfreada do agronegócio sobre a sociobiodiversidade, assim como a relação entre agronegócio e racismo. Na entrevista que realizei com ele em 2020, disponível integralmente no YouTube (Baniwa e Pinheiro Dias, 2020), o artista ressaltou como a campanha publicitária “O agro é pop”, veiculada pela Rede Globo de Televisão, romantiza a produção agrícola e ignora a exploração, a violência e o uso de agrotóxicos. Ele mobiliza sua própria prática artística para revelar o lado obscuro do “agro”, sensibilizar e conscientizar sobre a necessidade de repensar o consumo e a relação com o campo. Sua crítica à campanha “o agro é pop” revela as contradições desse sistema, que, embora seja promovido como um trunfo da economia brasileira, beneficia apenas uma pequena parcela da população e contribui para a degradação ambiental e a exploração de territórios indígenas. Nessa entrevista, Denilson chamou a atenção para a relação entre modernidade, produção agrícola e a violência histórica contra populações indígenas no Brasil, enfatizando o papel do agronegócio como uma atividade enraizada em práticas racistas. Ele ressaltou que o agronegócio, incentivado fortemente durante a ditadura militar, promoveu a ocupação dos sertões brasileiros, territórios que eram habitados por povos indígenas, mas que foram considerados “vazios” ou “improdutivos” pelo governo e pelas elites econômicas. Denilson destacou que, embora o agronegócio seja amplamente promovido como uma solução para a fome, acaba por fomentar a manutenção do poder das elites, enquanto os efeitos dessa produção recaem de forma desproporcional sobre populações indígenas, quilombolas e outros grupos marginalizados.

Denilson vem denunciando os impactos socioambientais da monocultura e da expansão do agronegócio, especialmente o uso de agrotóxicos, em uma série de trabalhos, dentre os quais se destacam a exposição *Terra Brasilis: O Agro Não É Pop*, o vídeo *A-Gente Laranja* (2019) e, claro, *Colheita Maldita*. A abordagem de Denilson ressoa com os argumentos de Ailton Krenak em *A Vida Não é Útil* (2020), que também critica explicitamente a campanha “O agro é pop”. Neste livro, Ailton caracteriza tal campanha como “imoral”, argumentando que o agronegócio é, em grande parte, culpado pela calamidade ambiental que enfrentamos no planeta. Ailton nos convoca a confrontar a homogeneização epistêmica, a hierarquização das formas de conhecimento, a arrogância antropocêntrica inerente à monocultura, e a valorizar a inteligência ecológica da agrosociobiodiversidade indígena. Ao mesmo tempo em que a natureza homogeneizadora da monocultura torna as espécies mais vulneráveis a infestações em larga escala, é crucial considerar as implicações do declínio da biodiversidade no que tange à diminuição da diversidade epistêmica.

O vídeo *A-Gente Laranja*, produzido por Denilson em 2019, alerta sobre o uso do agente laranja em aldeias indígenas no Brasil, traçando um paralelo com sua aplicação durante a Guerra do Vietnã. Naquele contexto, os Estados Unidos, com o apoio da Monsanto, desenvolveram o agente químico conhecido

como agente laranja, utilizado para pulverizar vastas áreas de território vietnamita, visando facilitar o avanço militar norte-americano. O uso dessa substância resultou em uma devastação ambiental e em graves consequências à saúde da população local. Por meio desse trabalho, Denilson destaca como, apesar de ser proibido em grande parte do mundo, o agente laranja continua sendo liberado pelo governo brasileiro, revelando uma continuidade de práticas de destruição ecológica e violência contra populações vulneráveis no país. O ponto que destaco aqui é que o filme *Colheita Maldita* integra uma investigação mais ampla e contínua de Denilson sobre os impactos do agronegócio.

Em uma entrevista mais recente, concedida em fevereiro de 2024 ao antropólogo Renato Sztutman, durante um seminário sobre monoculturas organizado pelo projeto ECO em Coimbra (Baniwa e Sztutman, 2024), Denilson discutiu a relação entre arte e monocultura, defendendo que as artes indígenas podem atuar como um antídoto contra a monocultura, tanto na esfera agrícola quanto na cultural. O artista argumenta que a monocultura — desde o plantio em larga escala até a dominação cultural — compromete a diversidade e ameaça a vida. Denilson enfatiza que as artes indígenas, em sua dimensão social e política, visam primordialmente à preservação da vida e das culturas comunitárias, funcionando como uma forma de resistência às práticas hegemônicas que promovem a homogeneização e o apagamento de saberes tradicionais.

Em outra ocasião, Denilson mobilizou a metáfora do “artista-abelha” para simbolizar a “resistência”, “força” e “doçura” do artista indígena contemporâneo (Baniwa, 2022). Assim como as abelhas, que transformam o néctar das flores em mel e desempenham um papel essencial na manutenção da biodiversidade como polinizadoras, os artistas indígenas produzem uma arte que cura e transforma a partir de suas próprias cicatrizes. O mel, conhecido por suas propriedades curativas e nutritivas, reflete o poder das artes indígenas, que, ao emergir de experiências e saberes ancestrais, pode atuar na cura das feridas coloniais, tanto para as populações indígenas quanto para a sociedade em geral. Denilson afirma que “a narração é o mel que veste e articula uma nova comunidade de ouvintes: a arte ocidental”, sugerindo que as artes indígenas têm o potencial de atuar como antídoto contra os efeitos do colonialismo. Ele observa que, embora o “artista-abelha” não tenha ferrão no sentido convencional, ele se defende “mordendo seus predadores”, utilizando sua arte para combater a apropriação cultural e a invisibilidade da cultura indígena. Essa “mordida” pode ser entendida como uma crítica incisiva que Denilson dirige à arte ocidental e suas práticas coloniais, destacando as artes indígenas como uma forma de fertilização cultural.

Resistência multiespécies e coalizões pan-amazônicas

Em 2023, Denilson Baniwa, Emanuele Fabiano, Karen Shiratori, Renato Sztutman, Rafaela Campos, Gaya de Castro Cunha, Jaya Batista, Erick Wihtner Fasabi Gonzales, Jorge Javier Soria Gonzales, Roxana Davila, Mery Elida Fasabi Mondaluisa, Nestor Pinedo Paiva e eu nos reunimos no Peru, na comunidade de San Francisco de Yarinacocha, localizada na região amazônica de Ucayali, no leste do país. Esse encontro fez parte de uma residência artística apoiada pelo projeto ECO, em colaboração com o coletivo de artistas e ativistas Comando Matico. San Francisco de Yarinacocha é conhecida por ter uma significativa população Shipibo Conibo, comunidade à qual os integrantes do Comando Matico pertencem. O fruto dessa residência foi o filme *Bakish Rao: Plantas en Lucha*. Gravado integralmente na língua shipibo e com significativa atuação da comunidade Shipibo em funções criativas, o filme foi dirigido por Denilson junto com o Comando Matico. *Bakish Rao* remete à luta das comunidades indígenas no Ucayali contra a devastação causada pela expansão da monocultura do dendezeiro. A narrativa foca na degradação ambiental que ameaça os territórios e a saúde dessas populações, como ilustrado em uma cena em que a personagem interpretada por Nestor Pinedo Paiva se lambuza comendo frango frito preparado com

óleo de palma. À medida que a monocultura do dendezeiro avança, ela se torna uma presença massiva e destrutiva, secando o solo, levando à perda de biodiversidade e eliminando a diversidade local. O filme apresenta essa monocultura como um “exército” invasor que avança sobre as terras das comunidades. O dendezeiro é mostrado como um agente de destruição, monopolizando o território e impedindo o crescimento de outras plantas. Em meio a essa devastação, o filme introduz o papel de plantas resilientes e insurgentes, como a liana kudzu, cujo espírito “dono” é interpretado por Roxana Dávila, e o matico, cujo espírito “dono” é interpretado por Mery Elida Fasabi Mondaluisa:



Figura 2. Mery Elida Fasabi Mondaluisa (esquerda) como matico e Roxana Dávila (direita) como kudzu durante as filmagens de *Bakish Rao: Plantas em Lucha*. Fotografia de Jamille Pinheiro Dias.

O filme chama a atenção para o estabelecimento de alianças entre os Shipibo e essas plantas resilientes e insurgentes. *Bakish Rao* dramatiza o conflito entre exploração e interdependência em um diálogo entre os espíritos “donos” da kudzu e do dendezeiro, este interpretado por Jorge Javier Soria Gonzales. O espírito “dono” do dendezeiro, indiferente à destruição, representa a monocultura e sua atitude predatória, enquanto o espírito “dono” da kudzu denuncia a degradação. Ao dramatizar esse embate, o filme expõe a crise provocada pela indústria do dendezeiro como parte de uma narrativa mais ampla sobre a necessidade de resistir ao avanço devastador da monocultura.

Em uma análise comparativa entre os filmes, observamos que as cosmologias indígenas desempenham papel significativo em ambos. Como vimos, em *Colheita Maldita*, o pajé-onça “hackeia” o milharal a fim de alertar sobre os efeitos nocivos da monocultura. Em *Bakish Rao*, plantas resilientes e insurgentes, como a kudzu e o matico, firmam uma aliança com os Shipibo Conibo, estabelecendo uma resistência

interespécies contra o avanço predatório do dendezeiro; dito em outras palavras, tal aliança tenta resgatar o espírito “dono” do dendezeiro sequestrado pela agroindústria. Em *Colheita Maldita*, a monocultura do milho é a prática central de destruição, enquanto em *Bakish Rao*, a agroindústria do dendezeiro aparece como um “exército invasor” (não existe a palavra “exército” em shipibo, mas é essa a palavra-metáfora que figura nas legendas em espanhol). A kudzu e o matico são introduzidos como plantas resilientes e insurgentes que lutam ao lado das comunidades indígenas pela recuperação e defesa de seus territórios. Em *Colheita Maldita*, o pajé-onça simboliza a crítica ao agroc capitalismo que homogeneiza a vida vegetal. Em *Bakish Rao*, a aliança entre as plantas e os Shipibo simboliza uma coalizão de resistência à devastação ecológica, destacando a interdependência entre humanos e a vida vegetal. *Colheita Maldita* mescla o gênero do terror com referências Terena e Baniwa. *Bakish Rao* é inteiramente falado em Shipibo, afirmando a importância da língua indígena como veículo de resistência epistêmica. *Colheita Maldita* critica o impacto do agronegócio brasileiro sobre as populações indígenas, enquanto *Bakish Rao* mostra como a monocultura do dendezeiro é uma forma neocolonial de despossessão dos Shipibo.

Considerações finais

A abordagem multiespécies proposta por *Colheita Maldita* e *Bakish Rao: Plantas en Lucha* reflete sobre a agência interespecífica de plantas e humanos. Discuti-los comparativamente revela como diversas cosmologias ameríndias oferecem respostas criativas e pedagógicas à crise ecológica por meio de coalizões pan-amazônicas. Tal perspectiva ressalta como colaborações entre artistas indígenas de diferentes povos podem servir como estratégias de educação e ação cosmopolítica em tempos de crise socioambiental e emergência climática. A crítica de Kim TallBear (2011), antropóloga Sisseton-Wahpeton Oyate, complementa e reforça essa perspectiva ao destacar a necessidade de integrar vozes indígenas nos estudos interespécies. TallBear argumenta que a visão ocidental tradicional falha em captar a complexidade das interações entre humanos e não humanos, perpetuando formas de violência e exploração. A autora defende abordagens indígenas que reconheçam a interconexão fundamental de todos os seres, sejam eles materiais ou imateriais, e que valorizem a inteligência e a consciência de entidades não humanas, incluindo plantas, animais e outros seres. A inclusão de perspectivas indígenas nos estudos interespécies, conforme argumenta a autora, é essencial para a construção de uma compreensão mais abrangente e diversa das relações entre humanos e não humanos, rompendo com paradigmas que perpetuam hierarquias e desigualdades epistemológicas.

Diante desse panorama, a ênfase conferida pelas artes indígenas à agência vegetal abre espaço para epistemologias que posicionam o humano como apenas mais uma espécie dentro de uma vasta rede de interdependências. Os trabalhos de Denilson Baniwa e Comando Matico se mostram propulsores de uma retórica visual que faz figurar uma resistência multiespécies. As alianças entre humanos e mais-que-humanos, nesse sentido, são antídotos à tendência à homogeneização da vida que, própria do Plantationoceno, caracteriza a história das Américas. Em síntese, enquanto *Colheita Maldita* oferece uma paródia crítica à monocultura do milho, dialogando com o terror ficcional, *Bakish Rao: Plantas en Lucha* especula sobre o futuro da Terra a partir de uma dramatização de perspectivas vegetais, expondo a luta dos espíritos “donos” das plantas contra a indústria do dendezeiro. Ambas as obras, por meio de suas abordagens multiespécies, refletem sobre a agência compartilhada entre plantas e humanos. A análise comparativa entre esses filmes evidencia como as artes indígenas, subsidiadas por suas respectivas cosmologias, trazem respostas criativas e pedagógicas para a crise ecológica, destacando formas transespecíficas de existência e resistência. Essa perspectiva sublinha o potencial de coalizões criativas entre diferentes artistas indígenas como ferramentas poderosas para a ação cosmopolítica em tempos de emergência climática. Integrar o cinema indígena

a debates sobre ecologia e resistência anticolonial amplia nossa compreensão das respostas culturais às transformações associadas ao Plantationoceno. É nesse sentido que essa recente produção audiovisual pan-amazônica se mostra relevante e profícua para debates sobre justiça multiespécies e o escopo mais amplo das humanidades ambientais, revelando poéticas do coabitar que reconheçam as interdependências entre as formas de vida.

Referências

Baniwa, Denilson. “Ñewíeda: the anthropomorphic get along gang”. **Revista Estado da Arte** 3.2, p. 553-557, 2022.

Baniwa, Denilson. “Pajé-onça hackeando a 33ª bienal”. Performance, HD vídeo. 2018. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/denilson-baniwa/>. Acesso em: 18 jul. 2024.

Baniwa, Denilson. “A-Gente Laranja”. YouTube, 16 abr. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vdXCYE3wmqI&list=PL2NaihY0uYNPfyZzS96D58umgOIB6MOC5&index=1&t=6s>. Acesso em: 20 jun. 2024.

Baniwa, Denilson. “(Re) existindo pelas artes, atualizando memórias. Círculo 3 – Mekukradjá”. YouTube. Itaú Cultural, 22 maio 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n6TcbRuEOHg>. Acesso em: 10 de agosto de 2024.

Baniwa, Denilson; Pinheiro Dias, Jamille. “Conversation with Denilson Baniwa, Part 1”. Culturas do Antirracismo na América Latina (CARLA), 26 jun. 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=E_-3Bxt-2hY. Acesso em: 20 ago. 2024.

Baniwa, Denilson; Sztutman, Renato. “El agro no es pop. Eco Amazonia”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oBfFxMU7hwM&t=492s>. Acesso em: 19 abr. 2024.

Barua, Maan; Ibáñez Martín, Rebeca; Achtnich, Marthe. “Introduction: Plantationocene”. **Theorizing the Contemporary. Cultural Anthropology**. Editors’ Forum. 24 jan. 2023. Disponível em: <https://culanth.org/fieldsights/introduction-plantationocene>. Acesso em: 21 set. 2024.

Chavarría, María. “Para todo habrá tiempo, si seguimos curando con nuestras plantas. Dos narrativas de miembros del Comando Matico”. **Revista de la Facultad de Humanidades y Lenguas Modernas**, n. 19, 2022.

Gómez-Barris, Macarena. **The extractive zone: social ecologies and decolonial perspectives**. Durham: Duke University Press, 2017.

Grijalva, Christina. “Residents of Hornick reflect on ‘Children of the Corn’ filming in Siouxland”. Local News, 1 nov. 2016.

Disponível em: <https://www.siouxlandproud.com/news/local-news/residents-of-hornick-reflect-on-children-of-the-corn-filming-in-siouxland/>. Acesso em: 9 de setembro de 2024.

Krenak, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

Krenak, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

Mitman, Gregg. **Reflections on the Plantationocene: A conversation with Donna Haraway and Anna Tsing**. 2019. Disponível em: <https://edgeeffects.net/reflections-on-the-plantationocene/>. Acesso em: 21 set. 2024.

Figuroa, Sebastián. “Monoculture”. In: Andermann, Jens; Giorgi, Gabriel; Saramago, Victoria (ed.). **Handbook of Latin American Environmental Aesthetics**. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2023.

Pinheiro Dias, Jamille. 2021. “Artistas indígenas reativam a vida em meio aos escombros da modernidade colonial”. **Suplemento Pernambuco: Jornal Literário da Companhia Editora de Pernambuco**, Recife, 19 de março. Acesso em 10 de agosto de 2024. Disponível em:

<http://www.suplementopernambuco.com.br/acervo/artigos/2646-reativar-a-vida-pela-arte.html>

Pinheiro Dias, Jamille. “Environmental thinking and Indigenous arts in Brazil today”. **Journal of Latin American Cultural Studies**, v. 31, n. 1, p. 141-157, 2022.

Quijano, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

Shiva, Vandana. **Who really feeds the world? The failures of agribusiness and the promise of agroecology**. Berkeley: North Atlantic Books, 2016.

Stengers, Isabelle. “Reativar o animismo”. **Caderno de Leituras**, n. 62, 2017.

Stengers, Isabelle. “A proposição cosmopolítica”. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 69, p. 442-464, abr. 2018.

Tallbear, Kim. “Why Interspecies Thinking Needs Indigenous Standpoints”. **Cultural Anthropology**, 24.1, p. 1-8, 2011.

Todd, Zoe. “Indigenizing the Anthropocene”. In: **Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies**. London: Open Humanities Press, p. 241-254, 2015.

Wright, Robin M. **Mysteries of the Jaguar Shamans of the Northwest Amazon**. Lincoln: University of Nebraska Press, 2013.

ENTRE O LOBO E A ONÇA

FIGURAS DA NATUREZA, DA VIOLÊNCIA E DA CULTURA NA LITERATURA INFANTOJUVENIL BRASILEIRA

FABIO ROBERTO LUCAS

PAULA LUCENA GALEGO

LEILA DARIN

Introdução

O artigo parte de um amplo projeto de pesquisa dedicado aos estudos da figura literária do Lobo, personagem de grande ressonância em suas diferentes características e possibilidades literárias e culturais desde tempos antigos aos dias atuais. O Lobo é uma das figuras mais presentes nas histórias para a infância no Ocidente, o ancestral mais famoso entre os antagonistas literários da tradição europeia (Colomer, 2017). Personagem potente, o encantamento que ele exerce como figura da violência e estado de natureza é bem conhecido, mas ainda merecem ser pesquisadas com mais detalhe todas as suas transformações recentes, ocorridas em contato tanto com a contínua tentativa moderna de controle e abafamento da natureza violenta da vida, como percebemos em novas obras ficcionais com a domesticação do personagem do Lobo, quanto com os diálogos e atritos cada vez mais constantes com outras tradições e matrizes culturais, como as ameríndias, no caso da literatura produzida no Brasil.

O fascínio por essa figura atravessa muitas gerações, como uma rica herança cultural partilhada por muitas sociedades e narrativas. Resistindo a séculos, adaptando-se a cada momento histórico, o Lobo continua sendo um grande personagem nas histórias para a infância e a adolescência, imagem recorrente em nossos pensamentos, sombras e medos, como no caso de *Procura-se Lobo*, de Ana Maria Machado (2005). Além de material literário importante, transmitido constantemente como saber prévio de um rico repertório infantil coletivamente difundido – e muitas vezes desprezado, justamente por esse teor quase-espontâneo de sua transmissão – a figura do Lobo arquetipicamente porta experiências sensoriais e corporais concretas, bem como reflexões conceituais longamente refinadas sobre agressividade, autoridade, soberania, convicção, intuição, animalidade, além de um enorme aprendizado sobre a dimensão do mal, o espectro da maldade que ronda nossos comportamentos cheios de imprecisões e desvios (Jung, 2014).

Dáí precisamente a importância dessa figura, especialmente na literatura para crianças, no desdobramento de seu contato com a variação da existência, com os múltiplos modos de ser e experimentar, mas também de delimitar as relações entre o interno e o externo, as zonas mais estáveis e instáveis de interação entre o eu e o mundo. É na experimentação e sondagem desses riscos e possibilidades que a figura do Lobo tem contribuído, mesmo – ou sobretudo – como personagem antagonista.

Por meio da imagem do Lobo, a criança pode enriquecer seu repertório de experiências possíveis, transportar-se, na situação de risco controlado oferecida pela ficção, para ações terríveis e proibidas, como ser um devorador, cair num caldeirão, ter pulsões de agressividade e morte.

O animal lobo que deu origem ao personagem é um forte sobrevivente. Da Era do Gelo, originário do Pleistoceno Superior, cerca de 300 mil anos atrás, é o maior membro remanescente selvagem da família

canidae. Desenvolveu-se em diversos ambientes, modificando-se, adaptando-se em florestas temperadas, montanhas, tundras, desertos, taigas, campos e até mesmo em algumas áreas urbanas.

Em contexto europeu, especula-se que, em um cenário de vida rural em incessante contato com a natureza, era tangível a ameaça de predadores, dentre os quais os lobos, ao humano e seus alimentos. A luta do fraco ante o poderoso, a brutalidade nua e crua, o frio e a brevidade da vida, a saída para fora da zona familiar, com risco alto de um não retorno, a astúcia necessária para sobreviver a um mundo hostil, todo esse ambiente está ao redor da figura literária do Lobo. Pois são essas experiências tão temidas que ele simboliza, como uma espécie de representante dessa crueza.

Da proximidade com o lobo surgiu uma rica e imagética figura dramática, arquétipo e animal simbólico das lendas, contos de fadas, folclores, fábulas, textos bíblicos, entre outros, dando ao Lobo a possibilidade de ser o contraponto, sombra, tensão, o grande clímax das histórias em que se faz presente. Ele é uma força ambígua, pulsão de morte e vida: afinal, como celebrar – sem a figura do Lobo – as aventuras, a jornada transformadora da perda da inocência de *Chapeuzinho Vermelho* (Grimm, 1961), da vitória sobre seus temores em *Chapeuzinho Amarelo* (Holanda, 2004) ou todo o périplo de *Os três porquinhos* (Grimm, 1961), ou ainda a complexidade mítica relativa ao amor maternal e o corpo político da alcateia (ou da República?) em Rômulo e Remo? Como atravessar os desafios, conflitos, caminhos da floresta para a experiência de seus próprios possíveis, vencendo os medos e traumas da infância sem o Lobo? Esse panorama é colocado no livro de Ana Maria Machado (2005) aqui discutido.

São tantas as narrativas, antigas e contemporâneas, que quando falamos do Lobo personagem, perguntamos logo: qual história? Ele é um clássico recontado de diversas formas, personagem comum de narrativas tão heterogêneas, aquele que traz tensão aos contos de que faz parte, sempre no limiar entre natureza e cultura, simbolizando a um só tempo selvageria e soberania, violência e justiça, isolamento e socialização, forças que marcam nossa memória, abrem caminhos literários e atravessam gerações, percorrendo o imaginário coletivo e as ricas histórias, vivenciadas, presenciadas e contadas durante a nossa infância.

Por outro lado, diante das transformações em aceleração constante da modernidade e de suas formas de vida (Rosa, 2022), as histórias sobre o Lobo também se modificam e, com elas, suas imagens de medo e sombra. Para além da afinidade mais evidente entre o aprofundamento do sedentarismo urbano moderno – com seus produtos cada vez mais industrializados e tecnológicos, atingindo níveis cada vez mais fortes de virtualização digital da vida, controlada programaticamente à distância de riscos imprevistos – e a domesticação do Lobo como personagem literário, parece-nos necessário pensar tais transformações em contato com as próprias mudanças de perspectiva em torno da figura da criança, não mais vista como um miniadulto, mas como um sujeito com características e anseios subjetivos.

Com efeito, esse paralelo entre a criança e o “primitivo”, reduzidos teleologicamente à condição de “etapa prévia” da formação do cidadão adulto moderno, era ainda bastante corrente até a segunda metade do século XX (Lucas e Philipson, 2024). Assim, se a figura do lobo literário sofre muitas transformações na passagem entre a antiguidade e a modernidade no Ocidente, entre o mundo da oralidade e da escrita, entre o predomínio da vida rural e o predomínio da vida urbana, entre os contos e mitos comuns para adultos e crianças e o novo contexto de distinção etária entre diferentes literaturas, essa figura do lobo literário também sofre mutações impactantes na passagem da modernidade ao contemporâneo, quando a ubiquidade das imagens e dos registros audiovisuais, o contato mais constante com outras matrizes culturais e modos de existência, a emergência de questões políticas relativas a raça, gênero, etnia, sexualidade etc. vão corroendo as hierarquias da historicidade colonialista da modernidade, modernidade esta que ainda submetia o oral ao escrito, o rural ao cosmopolita, a tradição à novidade, dentre outros valores.

Nesse contexto, tanto o pensamento selvagem quanto o pensamento do *infans* vão ganhar leituras – como, dentre muitas outras, a de Claude Lévi-Strauss (1976) e de Giorgio Agamben (2008) – que buscam resgatar suas potencialidades próprias, legíveis para além daquele enquadramento conceitual que fazia da criança o “ainda não-adulto” e do nativo, o “ainda não-moderno”. Tudo isso leva a uma série de mudanças na lida com o problema social, político e cultural da violência, uma série de transformações que certamente impactam a experiência de formação infantil e a produção literária a ela associada.

Na esteira das transformações da noção de infância e da relação com os povos e mundos não ocidentais, esforços de tradução entre universos conceituais e ontológicos heterogêneos ganham enorme relevância: a suposta autoidentidade de conceitos tão centrais como literatura, filosofia, artes, narrativa, mito, poesia, autor, entre outros, se revela cada vez mais problemática (Viveiros de Castro, 2004). O que dizer, então, de tropos retóricos, metáforas ou de uma figura tão densa quanto a do Lobo? Assumindo a experiência de tradução não como elo de equivalências homogêneas, mas como equívocação de heterogêneos, assimétrica (*a* não traduz *b* como *b* traduz *a*) – mas que pode ser articulada de modo produtivo, mediado, de modo a instigar variações significativas no modo como cada cultura se vê diante do outro (Viveiros de Castro, 2004) – seria possível comparar a figura do Lobo, tal como ela se desenha desde fontes europeias e ocidentais, com a da Onça, tanto numa dimensão cultural mais abrangente, quanto na literatura produzida no Brasil e, mais especificamente, na literatura brasileira para a infância.

Contudo, longe de estabelecer uma equivalência – como se o Lobo estivesse para a cultura europeia exatamente tal como a Onça estaria para a nossa – essa aproximação Lobo-Onça aciona uma série de diferenciações, de variações nas possibilidades de leitura e de interpretação das duas figuras, tal como elas inclusive excedem e atravessam os mundos culturais e existenciais em questão. É preciso atentar para a complexidade de tal aproximação, pois, como vimos, tais figuras são intrinsecamente múltiplas, variando com o tempo, com as transformações sociais e culturais, com as diferenças que se levantam, por exemplo, entre as Onças da literatura produzida no Brasil e as cosmovisões ameríndias que habitam este território.

Visando compreender como as transformações contemporâneas da figura do Lobo – diante da aceleração e ubiquidade das imagens que caracterizam a sociedade atual – encontram-se, comparam-se e contrastam com a figura da Onça, tal como ela é esboçada desde as cosmovisões ameríndias, propomos, em um regime específico de imagem e imaginação, uma leitura comparada das obras *Procura-se Lobo*, de Ana Maria Machado, que aborda as múltiplas dimensões, ambiental e simbólica, do risco de extinção da figura do lobo; e *Onde a Onça Bebe Água*, de Veronica Stigger e Viveiros de Castro, em sua tradução para a forma da narrativa infantil, do lugar da Onça na metafísica da predação que caracterizaria o perspectivismo ameríndio. Antes disso, porém, voltaremos ao século XVII, passando pela célebre fábula de La Fontaine, *O lobo e o cordeiro*, para retomar alguns pontos importantes a respeito da dimensão teológico-política da figura literária do Lobo na literatura ocidental.

O Lobo e o estado de violência natural como projeção cultural

O lobo e o cordeiro

A razão do mais forte é sempre a melhor:

É o que agora vamos expor.

Um jovem Cordeiro bebia

Em correnteza de água pura.

Um Lobo vem sedento e buscando aventura,

Pois a fome àquele lugar o atraía.

Quem te fez tão ousado e sujar o que bebo?
Disse a fera com ódio extremo:
Você será punido por temeridade.
Mestre, retruca o Cordeiro, Vossa Majestade
Não veja nisso alguma afronta
Mas que leve, antes, em conta
O fato de eu estar bebendo
Dessa corrente,
Vinte passos abaixo daí;
E que, por consequência, jamais poderia
Sujar daqui a sua bebida
Você a suja, a fera cruel então rediz,
Também sei que você me insultou anos atrás.
Como isso se eu nem era nascido? Aliás,
Responde o Cordeiro, eu ainda mamoo.
Se não foi você, foi seu mano.
Não os tenho. Mas é alguém dos seus arredores:
Pois vocês só me causam dano,
Vocês, seus Cães e Pastores.
Disseram-me: preciso da minha desforra.
Nos porões do bosque espesso
O Lobo o agarra e devora
Sem direito a seu processo.
(La Fontaine, 2014, 31, tradução nossa).

Como nos elucidaram os estudos de Derrida (2004), o lobo encena nessa fábula sua ambigüidade latente de sombra e força, soberania e bestialidade, como metáfora das relações de poder. Vemos aqui o lobo nesse limiar entre a pura ferocidade animal e o mundo civilizado, pois desde o início ele deseja matar o cordeiro, mas tenta, antes, justificar seu ato como se fosse um ato de justiça, não de pura violência. O cordeiro se defende de todas as acusações do lobo, mas é inútil, pois termina devorado de todo jeito. Assim, a fábula nos mostra, mais uma vez, o lobo nesse lugar de sombra, na fronteira entre o poder e a violência, as relações sociais e a força bruta.

“A razão do mais forte é sempre a melhor: / é o que agora vamos expor”, assim inicia a narrativa, pondo em jogo a própria disputa pela última palavra. Ao retirar a moral do fim da história – prerrogativa do fabulista e de seu dizer extradiegético – para colocá-la no início, o poeta intensifica essa disputa, sublinha o diferimento, a defasagem (que não é apenas adiamento dentro de uma escala de tempo homogêneo) entre as temporalidades heterogêneas do ato de narrar e do conteúdo narrado, gesto que Derrida (2008) aponta e reencena mais de uma vez nos seminários *La Bête et le Souverain*.

Assim a reciprocidade incoincidente entre a enunciação e o enunciado, a disputa incessante entre o lobo e cordeiro vai se adensando em múltiplos nós: o rei e o poeta, as palavras do poder e o poder das palavras (cf. Maingueneau, 2001, p. 163), o poético e o político, mas também o ficcional e o atual, a

literatura e a vida: quando o narrador diz “sem direito a seu processo” (em francês, “a outra forma de processo”), ele já aponta para a expectativa de que esse processo existisse, logo denuncia sutilmente que a mera execução pela força não é a lei. Em suma, alguma força de lei continua a existir, transbordando nos interstícios da afirmação da pura soberania da lei da força.

O fato mesmo de o lobo não proceder à imediata devoração do cordeiro, mas tentar justificá-la juridicamente, é uma demonstração da aporia em torno da existência da lei: necessária e inócua, soberana e inútil. A fábula exponencia o choque desse desencontro ao sublinhar as arbitrariedades do poder contra as leis básicas da matemática: primeiro no espaço (a acusação de que o cordeiro suja a água do lobo, mesmo que esteja bebendo vinte passos à jusante da correnteza), depois no tempo (a acusação de ofensa, ocorrida antes de o acusado ter nascido), por fim contra a própria espécie do cordeiro.

Vale notar que, em seguida, sob as palavras do lobo, passa a atuar um ser impreciso, anônimo, desconhecido, a quem ele próprio parece ouvir e mesmo obedecer: se não é possível acusar o cordeiro com precisão, então é preciso acusá-lo por aquilo de que ele é metonímia: “foi alguém de seus arredores” – “vocês, seus cães e pastores”. Ora, nessa imprecisão acusatória o cordeiro se torna também representante da cultura sedentária, do mundo “humano” e todo seu aparato instituído de segurança: cães e pastores. É esse mundo que sucumbe ao arbítrio da força (ao mesmo tempo política e natural), mas sobrevive em sua queda, se é que ele não se torna conivente com o mencionado arbítrio.

Em outras palavras, sem dúvida, a fábula faz da violência da predação animal na natureza uma metáfora da dominação política; essa é a leitura mais comum nos quatro séculos de difusão dessa narrativa. Por outro lado, se na pequena franja que alude a uma “outra forma de processo” no último verso se pode ler o desejo por um regime político, por um mundo cultural mais justo – e, logo, um distanciamento que denuncia o império direto da violência natural contra o inocente – também poderíamos ler, no pequeno vão que liga a inocência do cordeiro aos cães e pastores do aparato político instituído, uma lembrança de que a força da lei continua sendo *força*: domesticadas pelo pastoreio da cultura, as mordidas de uma matilha canina contra animais invasores também costumam não aguardar as “outras formas de processo”, seja quando se trata de seres não humanos ou de seres humanos subalternizados.

Essa aproximação nos parece deixar marcas na versificação da fábula, com as falas do lobo e do cordeiro se alternando rapidamente, a ponto de se encontrarem no interior do mesmo verso (“Não os tenho. Mas é alguém dos seus arredores”), procedimento não muito comum em outras fábulas. Em seguida, o lobo enuncia: “Disseram-me: preciso me vingar” – quem diz isso? Indeterminado, o sujeito dessa oração revela que mesmo o lobo precisa responder a alguém, a algo que o influencia de fora, sob a terceira pessoa do plural, ao mesmo tempo de dentro, quase imediatamente (“é o que agora” – ou daqui a pouco – “vamos expor”) internalizada pelo eu: “disseram” (eles) – preciso (eu). Vivemos num tempo em que “o homem é o lobo do lobo”, como lembra o narrador de *Sagatrisuinorana*, de João Luiz Guimarães (2020), ao transpor a fábula dos três porquinhos para a linguagem, a rítmica e as Minas Gerais de Guimarães Rosa, mas também das tragédias de Mariana e Brumadinho. Nesse contexto, vale muito lembrar que a fábula *O lobo e o cordeiro* é dedicada ao delfim francês, criança cordeira com um exército de cães e de pastores a seu redor (dentre os quais, o próprio fabulista, que atua como preceptor), e que logo se tornará o lobo-rei do Estado absolutista francês contra aquele e muitos outros lobos, cordeiros e processos.

A fábula de La Fontaine desenharia o território no interior do qual a figura do lobo pôde encenar as aporias do poder em seu modo de existência ao mesmo tempo cultural e natural, sempre arbitrário e enviesado nesses dois polos, mas sem outro caminho senão o de fazê-los se acusar contínua, reciprocamente. Diante desse território, veremos a obra de Ana Maria Machado multiplicar as possibilidades de combinação, explorando o rico repertório intertextual e interdiscursivo associado à figura do lobo nos

mitos e narrativas herdadas no bojo dessa instituição de origem europeia chamada literatura. Em seguida, analisaremos como a figura da onça, desenhada por Stigger e Viveiros de Castro a partir das cosmovisões ameríndias, abre uma via que, para nós, modernos, seria uma linha de fuga em relação às aporias poético-políticas em torno das quais giram o lobo-cordeiro e o cordeiro-lobo de La Fontaine.

Manuel Lobo: a força natural e a diversidade cultural

Manuel Lobo estava procurando emprego e achou um anúncio que começava assim: ‘Procura-se Lobo, adulto de boa aparência, com experiência comprovada para trabalho de responsabilidade’.

Já que ele se chamava Lobo, se fez de bobo e respondeu ao anúncio. Não era o que queriam, mas acabou dando certo. Manuel arrumou um emprego para responder às cartas de todos os lobos que queriam o trabalho. (Machado, 2005, p. 4).

No livro *Procura-se Lobo*, o personagem Manuel Lobo está desesperado à procura de um emprego e acaba encontrando um anúncio que pensa ser para a sua realidade: “Procura-se Lobo, adulto de boa aparência, com experiência comprovada para trabalho de responsabilidade”. Como ele se chamava Lobo e estava muito preocupado em encontrar trabalho, se identificou e se candidatou à vaga. Acabou não sendo escolhido, porém conseguiu um outro emprego por ali mesmo, mas para responder às cartas de diferentes Lobos culturais e narrativos à procura de um emprego e, por que não, de uma valorização, reconhecimento e resgate.

A autora nos convida nesse livro a perceber diferentes aspectos do lobo animal, narrativo e histórico, numa envolvente luta contra a extinção do personagem literário e real. Ela tece, para tanto, uma rede intertextual formada por diferentes gêneros discursivos e literários, como anúncios de jornal, cartas, documentários, recortes de mitos e narrativas infantis, atraindo assim nossos olhares para reconhecer o personagem Lobo, presente nos inúmeros lobos de diferentes histórias, nos levando a pensar em sua importância e na ameaça de sua extinção que, no livro, atinge ao mesmo tempo a espécie animal e o personagem literário.

Em meio à intertextualidade que a narrativa apresenta e as possibilidades de outras leituras que ela abre encontramos: *Chapeuzinho Vermelho*, *Os três porquinhos*, *O lobo e o cordeiro*, *O lobo em pele de cordeiro*, *Chapeuzinho Amarelo*, *Lobisomem*, *O lobo e os sete cabritinhos*, *O livro da selva*, *Loba Romana*, *Lobo de Gubbio* etc. A obra se dá num universo diegético em que os limites entre metáfora e literalidade são turvos, em que a miríade de lobos míticos e literários caminha junto com a miríade de espécies naturais da família canídea. À medida que o funcionário Manuel Lobo – figurado entre homem e lobisomem – procura todas essas variações, as ilustrações de Laurent Cardon se modulam, ganhando ares informativos no mapa-múndi, com a descrição dos variados tipos de lobo ao redor do mundo, bem como sua condição ou risco de extinção (Machado, 2005, p. 38-39), e se configurando página de jornal (contracapa), com diferentes anúncios de lendas, mitos e narrativas envolvendo esse personagem ancestral.

Vale notar, nesse sentido, que as diferentes ilustrações retratando as cartas que são enviadas por inúmeros lobos míticos ao sr. Manuel Lobo terminam por apresentar o imaginário contemporâneo das diferentes formas de escrita e de inscrição alfabética ao longo das histórias e culturas. Simulando letras latinas ao receber a mensagem da loba que amamentou Rômulo e Remo, ou o traçado vacilante de uma criança que ainda tem de se esforçar com a caligrafia no caso da carta de lobinho, a narrativa ilustrada trabalha com os sedimentos de sentido – afetos, movimentos, historicidade, hábitos discursivos – que se depositaram na história do uso de determinadas fontes e no traço caligráfico das personagens.

Trata-se de uma narrativa, enfim, repleta de intertextos, cujas características se imprimem sobre o próprio corpo da escrita. A autora faz referências ao lobo em muitas histórias e mostra como ele atravessou diversos tempos e textos, instigando diversas possibilidades narrativas, numa densa rede intertextual de lobos *culturais* que, como já dito, ao fim se confunde com a densa rede de subespécies de lobos *naturais*. Em cada uma dessas passagens, as narrativas citadas são deslocadas, deixam de habitar seu mundo ficcional próprio para compartilhar um universo comum no qual o personagem do lobo se vê chamado a responder ao anúncio feito por Manuel Lobo. O deslocamento, por si só, atenua – *pelo efeito da paródia* – a violência física e/ou psicológica que ele encenava nas histórias ancestrais, ao fim retratada como uma função narrativa, ficcional, ao lado de outras. Não por acaso, a referência ao lobo real aparece aqui mediada pelo discurso ecológico, como merecedora de proteção. Nesse sentido, estamos nos antípodas da cena mítica em que o lobo, como animal ameaçador e espectral, teria se infiltrado nas lendas e histórias contadas pelos ancestrais ao redor da fogueira, lugar ainda demasiadamente exposto aos imperativos da natureza.

Muito pelo contrário, vivemos agora num mundo globalizado, cujos limites tendem cada vez mais a coincidir com os espaços protegidos – jurídica e tecnicamente – pelos interesses do homem moderno. Publicado em 2005, *Procura-se Lobo* não deixa assim de sinalizar os impasses dessa cultura globalizada pós-moderna, por seu ostensivo uso da paródia, procedimento metaficcional que sublinha a condição literária de todas as narrativas citadas, coletadas e armazenadas, lado a lado (cf. Hutcheon, 1985, p. 46). Vale registrar que a obra, o nosso ver, revela com ironia seu distanciamento em relação a essa expansão onívora do espaço moderno e de seu controle técnico – que tudo torna maleável, relativo – do real:

Vieram algumas cartas. Muitas eram de crianças. Contavam que há lobos em vários países, em reservas florestais, em montanhas, em regiões desérticas. Até no Brasil tem o lobo-guará. Nenhum desses lobos precisa de emprego. Todos precisam é de proteção. Por causa disso, muitos viraram astros de televisão (Machado, 2005, p. 38).

A extinção dos lobos naturais é aqui imediatamente espetacularizada. E mesmo o Manuel Lobo, até então em seu emprego recebendo as cartas dos inúmeros lobos das inúmeras histórias, entra, ao final, na equipe de filmagem que partirá em busca dos lobos em extinção. A forma quase silogística que liga a proteção à televisão é reforçada ainda pela rima fácil, com direito aos decassílabos (todos precisam é de proteção [...] viraram astros de televisão) imersos no parágrafo em prosa. A ressonância sonora, precisamente, intensifica a dissonância lógico-semântica, que vai da ameaça de extinção à celebração midiática num passe-de-mágica, como se não houvesse outra saída para o problema real ecológico que não a sua documentação audiovisual.

Se o lobo começa essa história como predador natural infiltrado nas narrativas para simbolizar a violência e as sombras psicológicas do ser humano, ele termina como um ser previamente arquivado, inofensivo, tanto mais capturado pela malha do arquivo midiático e linguístico, quanto mais sua contraparte biológica é empurrada em direção ao total desaparecimento. *Procura-se Lobo* não deixaria, portanto, de expor o impasse no qual a era moderna desembocou na vida contemporânea, com suas múltiplas narrativas, oriundas de múltiplas culturas e tempos, todas elas apanhadas no roldão universal da aceleração técnica que as submete a um mesmo presente, a uma mesma epistemologia científica, ao pressuposto de uma única e determinante ontologia da natureza.

Contra os rigores dessa submissão monopolista, as catástrofes ambientais e todas as instabilidades políticas do contemporâneo têm lembrado de lobos famintos, violentos, que teimam em devorar para além das redes político-discursivas da economia global. Ora, é justamente nesse ponto que uma via cosmológica e política alternativa se abre, com o perspectivismo multinaturalista ameríndio, elaborado pelo

antropólogo Viveiros de Castro (2002, p. 345-401), a partir de sua etnografia dos povos amazônicos. É por ela que chegamos à obra infantil *Onde a onça bebe água*, escrita por ele e por Veronica Stigger, com ilustrações de Fernando Vilela.

A Onça e a metamorfose ou: a devoração como variação de perspectivas

Como notamos na fábula de La Fontaine, o lobo é a figura que condensa o elo entre violência natural e poder político¹, elo esse que constitui o Estado moderno (desde sua gênese absolutista e setecentista francesa, mas também vale lembrar do *homo hominis lupus* do Leviatã de Hobbes, em sua contraparte inglesa) e o imperativo de uma palavra final – mesmo que sabidamente ficcional – sobre as relações sociais e cosmológicas entre os seres. Ele postula a existência do estado de natureza como um estado dominado pela violência predatória do mais forte, pela razão do mais forte, que tem a palavra final. Contra tal estado, nas entrelinhas que expõem essa dominação, emerge o desejo por um dominador justificado que, com seu aparato policial de cães e pastores, consiga ser ao mesmo tempo predador dos predadores e protetor da inocência dos cordeiros, que possa ao mesmo tempo estar aberto ao questionamento, “a outras formas de processo” e, ainda, tomar a decisão final para si.

Como veremos, nas cosmologias ameríndias, a onça – tal como o lobo nas narrativas do velho mundo – parece figurar a predação *próxima*, ao mesmo tempo violenta e astuta – temível e fascinante. Contudo, os pressupostos ontológicos em torno da relação entre o eu agente e seu predador são completamente outros. Se o multiculturalismo ocidental admite inúmeras narrativas subjetivas construídas sobre o pressuposto de uma natureza única, cujo estado é matéria para uma determinação transcendental unívoca, operada seja por violência pura (o lobo), seja por controle técnico-político (cães e pastores) – se é que é possível ao final distingui-los –, o multinaturalismo ameríndio postula uma cultura única de base, formada por processos de sobredeterminação equívoca e variável, cujos termos não exprimem conceitos subjetivos acerca de um mundo supostamente objetivo e invariável, mas relações que transformam o sujeito e o mundo ambiente que habita.

Assim, para retomar alguns exemplos conhecidos de Viveiros de Castro (2002), o cauim ou cerveja dos povos ameríndios exprime uma relação análoga à que a onça teria ao beber o sangue de suas presas. Cada espécie animal se vê como humana, parte dessa cultura cosmológica comum, vendo as outras espécies como variações na escala de predação. Nós nos vemos como humanos, vendo as queixadas como nossas presas, ao passo que as onças se veem a si próprias como humanas, enxergando-nos como queixadas, suas presas (Viveiros de Castro, 2002). A linguagem, os sentidos, tudo o que nos ajuda a ler o mundo e as coisas não são pensadas como instrumentos que nos fazem ver a superfície variável e cultural de uma natureza (coisa-em-si) velada e invariável, mas como “roupas” que, uma vez vestidas, acionam uma relação cultural que transforma a natureza (múltipla, variável) do eu e do mundo sendo percebido (2002, p. 389).

O livro *Onde a onça bebe água* traz a história do menino Joaci, indígena que rumava pela floresta e um dia bebeu da água do rio, no mesmo lugar onde a onça a bebia – ou ao menos foi isso que lhe disse uma voz, de origem imprecisa, indeterminada (o que nos faz lembrar do “disseram-me” do lobo de La Fontaine). Essa mesma voz o adverte para não responder à onça, caso ela lhe dirija a palavra. Ao voltar para sua tribo, Joaci não encontra nenhum de seus parentes, apenas uma onça, deitada na rede de seu irmão:

1 O binômio violência natural/poder político teve sua anfibologia analisada por Walter Benjamin (1986) em um polêmico ensaio de sua juventude, *Zur Kritik der Gewalt*, traduzido justamente no Brasil como *Crítica da violência, crítica do poder*, em razão da polissemia do termo em alemão.

A onça o olhou nos olhos e caminhou até ele. Quando chegou à sua frente, se ergueu nas patas traseiras e abriu bem as patas dianteiras. Joaci ficou apavorado. Pelo visto, ele não sabia que nunca se deve cutucar onça com vara curta. Pensou em fugir, mas não conseguia se mexer. De medo. Uma onça podia ser bem mais assustadora do que um espírito!

Mas a onça abriu um largo sorriso e abraçou Joaci bem forte, dizendo:

– Que bom que você chegou! Estava esperando por você!

Joaci parecia em estado de choque. Não se mexia. Não dizia nada. A onça passou um braço sobre o ombro dele e o levou até o terreiro atrás da oca. (Stigger *et al*, 2015, s/p).

A partir daí, decorre uma verdadeira disputa de perspectivas a respeito do mundo que é percebido por ambos. A onça o convida à mesa, oferece-lhe bebida, frutas, milho cozido, enquanto Joaci procura obter informações sobre seus parentes desaparecidos. A cada caso, o indígena aceita as ofertas de sua anfitriã, apenas para descobrir que o cauim é sangue; as frutinhas, fezes; o milho, uma cobra escondida. Percebendo que o mundo que habita não é o mesmo, Joaci se lembra de uma história dos xamãs: se a onça falava e agia como um ser humano, então ele havia de algum modo se submetido ao mundo dela, no qual ele não seria humano, mas um porco-do-mato.

Percebendo o ardil de sua anfitriã-captora quando ela estava prestes a lhe dar o bote, Joaci percebe a ponta de um zíper na barriga da onça. Ao abri-lo, ele descobre seu irmão dentro dela. O sonho de Joaci termina com essa cena que, ao mesmo tempo, cria um elo intertextual com o desfecho do lobo em *Chapeuzinho Vermelho* e retoma a ideia do corpo/natureza como “roupa” variável do perspectivismo ameríndio. Ao acordar, o menino se vê novamente à beira do rio, mas, ao mirar sua imagem refletida nas águas, vê-se transformado no bicho que até ali tanto medo e fascínio lhe provocara.

A cena inicial e final do reflexo nas águas do rio dialogaria igualmente com esse outro mito da identidade no Ocidente, o de Eco e Narciso, celeberrimamente retratado nas *Metamorfoses* de Ovídio, com suas histórias a respeito de identidades subjetivas que atravessam diferentes formas corporais. Aqui, porém, há sempre um deslocamento que estranha – se não impede – o reconhecimento da imagem de si no espelho aquático. As ilustrações de Fernando Vilela colocam o ponto de vista do leitor ao lado do sapo, como se víssemos os impasses de Joaci sentados, como aquele, sobre uma das vitórias-régias. O próprio Joaci surge na segunda imagem numa postura que imita a do sapo, no momento em que lhe atribui a origem da voz misteriosa. Diferentemente de Eco no mito romano, tal voz não espelha a do menino diante do reflexo das águas, mas o admoesta contra o que está prestes a fazer (cf. Stigger *et al*, 2015, s/p²).

Por sua vez, na cena final, quando Joaci se vê transformado em onça, o ilustrador desloca o ponto de vista do leitor para fazê-lo coincidir com o do protagonista, gesto que aproxima a metamorfose multinaturalista daquela instaurada pela roupa da obra literária vestida por quem a lê (cf. Stigger *et al*, 2015, s/p³).

A onça assim participa de uma cosmologia na qual a devoração aparece não como signo de uma decisão arbitrária unívoca, tomada pelo arbítrio da força, mas como eixo de uma relação conflituosa e constitutiva entre o eu e o outro, cada um deles com seus mundos heterogêneos. Se aqui o estado de natureza não é o do *bellum omnia omnes* de Hobbes e da estrutura mítica pressuposta pelo nomos da terra europeu (Nodari, 2009), nem por isso ela assume a forma de uma natureza harmoniosa, edênica, como afirma um mito muito difundido a respeito dos povos indígenas. Bem pelo contrário, o pressuposto de

2 A ilustração seguinte, na qual Joaci reage à voz acusmática e espectral, pode ser consultada no link: https://m.media-amazon.com/images/I/71llDEIUDkL_SX679.jpg. Acesso em 19/06/2024.

3 A ilustração em questão pode ser consultada no site: <https://www.uol.com.br/ecoa/colunas/arte-fora-dos-centros/2020/07/16/a-crianca-que-acreditava-ser-onca.htm>. Acesso em 19/06/2024.

uma única cultura interrelacionando diferentes perspectivas *de* mundo (e não *sobre* o mundo) implica que elas sejam agenciadas pela multiplicidade de corpos e naturezas em devir, num processo contínuo de transformação e diferenciação umas a partir das outras, umas em contraste e conflito com as outras.

Considerações finais

Se *Procura-se Lobo* traz à tona a desapareição do lobo natural e do próprio lobo-símbolo da devoração e da morte – num mundo em que a cultura ocidental se globaliza, deixando cada vez menos espaço para outros mundos, não sem antes buscar documentá-los, absorvê-los em sua malha intertextual e técnico-midiática mais e mais densa – *Onde a onça bebe água* encena um conflito de perspectivas, de mundos – do humano e da onça – cada um deles explicitamente provido de suas linguagens e técnicas⁴, bem como de suas relações entre predador e presa, de sua posição na cadeia cósmica da devoração.

Nesse conflito, a consciência que dá sentido e valor à experiência não deriva nem de uma suposta faculdade excepcional, que colocaria o ser humano acima dos outros seres da terra (tal como a “faculdade de ter faculdades” ironizada por Nietzsche em Kant, cf. Torres Filho, 2004, p. 35), nem é exatamente o apanágio de um “ser-para-a-morte” (que saberia ser em si mortal e por isso reconheceria ser preciosa a existência), mas advém da compreensão de que todos os outros seres também partilham dessa mortalidade doadora de sentido e que a vida só se conserva e se transforma à custa da vida de outrem. Como diz Viveiros de Castro a respeito da antropofagia como caso particular de um princípio de devoração universal:

Talvez essa pregnância e onipresença do princípio de devoração esteja ligada, em culturas outras que a nossa cultura filosófica oficial, menos a um ser-para-a-morte do que à consciência de que toda a vida, a começar pela própria, se paga com a morte de outrem: com a necessidade de matar para comer e de comer para viver. *Esta é a única lei do mundo, e que é, como veremos, afirmada por mais de um povo indígena.* Talvez, portanto, a atuação do princípio da devoração se deva não tanto ao fato, inegável, de que *nossa* vida está indissolivelmente ligada à *nossa* morte, mas sim à morte *de outrem*. A morte cósmica enquanto fim, nos dois sentidos, da devoração universal é a morte do outro — é o consumo e a consumação da alteridade. (Viveiros de Castro, 2022, p. 16, grifos do autor).

Assim, no limiar entre a experiência antropofágica dos povos da América e aquela que adentra a literatura brasileira por meio de Oswald de Andrade, Raul Bopp e outros modernistas, a figura da onça teria assumido o papel de encenar o processo *metamórfico* que interliga predador e presa no ciclo dessa devoração universal. Em contraste com o lobo do velho mundo – símbolo da devoração como ato de violência e juízo final, ou seja, como ato que corta a possibilidade mesma de haver “outras formas de processo/metamorfose” – a onça, em nosso território, seria o signo da transformação contínua que teima em seguir, partilhando a vida e a morte entre os seres que se falam e se devoram, sem encontrar termo.

É o que poderíamos ver em *Coisas de Onça*, ou em *A onça que era dona do fogo*, de Daniel Munduruku, em *Meu tio, o Iauaretê*, de Guimarães Rosa, *O som do rugido da onça*, de Micheliny Verunschik, ou em inúmeras narrativas populares do nordeste do Brasil (cf. Nobrega *et al*, 2016). Ora, haveria aqui uma intervenção particularmente pregnante sobre o que seria possível chamar de “questão da metamorfose”, uma que, aliás, seria definidora daquilo que, no Ocidente, chamou-se, ao longo dos séculos, de literatura, ficção, poesia, passando por Ovídio, Dante, Machado de Assis e muitos outros⁵.

⁴ Sobre diálogos possíveis entre o perspectivismo multinaturalista ameríndio e a questão da técnica, em especial as reflexões atuais sobre cosmotécnica e tecnodiversidade, cf. Viveiros de Castro e Hui, 2021.

⁵ Cf. o saboroso “paragone” entre Ovídio, Lucano e Dante em torno das metamorfoses encenadas em suas obras, que Machado de Assis recupera no conto “As academias de Sião”, apenas para reivindicar zombeteiramente ter conseguido ir

Não por acaso – como mostrou Luciana Hartmann (2018) ao tratar de experiências em sala de aula com o livro de Stigger e de outros em torno da figura da onça – partilhar com leitores infantis essa experiência metamórfica encenada por mitos e narrativas ôncicas⁶ de nosso território ancestral instiga nas crianças um exercício performativo e experimental das variações dos corpos e perspectivas, de seus modos de produção e agenciamento. Diante de um mundo a um só tempo domesticado e violento, como o da globalização, avesso à experiência das alteridades não previamente mapeadas por seu regime multiculturalista, essa virada on(ç)tológica reencontraria no leitor infantil a possibilidade de outra educação literária, de outra relação com a multiplicidade das naturezas e mundos, de outros diálogos e modos de viver em partilha com o outro.

Referências

- Agamben, Giorgio. **Infância e história**: destruição da experiência e origem da história. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- Benjamin, Walter. Crítica da violência, crítica do poder. In: **Documentos de cultura, documentos de barbárie**: escritos escolhidos. Seleção e apresentação Willi Bolle; tradução Celeste H. M. R. de Sousa *et al.* São Paulo: Cultrix/Edusp, 1986.
- Colomer, Teresa. **Introdução à literatura infantil e juvenil atual**. Tradução Laura Sandroni. São Paulo: Editora Global, 2017.
- Derrida, Jacques. **O soberano bem ou mal-estar de soberania**. Tradução Fernanda Bernardo. Coimbra: Palimage Editores, 2004.
- Derrida, Jacques. Séminaire La bête et le souverain. VI. I, Paris: Éditions Galilée, 2008.
- Genette, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Tradução Cibele Braga *et al.* Edições Viva Voz: Belo Horizonte, 2010.
- Grimm, Irmãos. “Chapeuzinho Vermelho”. **Contos e Lendas dos Irmãos Grimm**. Tradução Íside M. Bonini. São Paulo: Editora Edigraf, 1961.
- Guimarães, João Luiz. **Sagatrisuinorana**. São Paulo: ÔZé Editora, 2020.
- Hartmann, Luciana. Onça, veado, Maria: literatura infantil e performance em uma pesquisa sobre diversidade cultural em sala de aula. **Educar em revista**, Curitiba, Brasil, v. 34, n. 67, p. 71-86, 2018.
- Holanda, Chico Buarque de. **Chapeuzinho Amarelo**. Rio de Janeiro: Editora Jose Olympio, 2004.
- Hutcheon, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Tradução de Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.
- Jung, Carl Gustav. **Arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução Maria Luiza Appy. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2014.
- La fontaine, Jean. **Fables**. Paris: TV 5 Monde, 2014.

ainda mais longe do que eles, ao retratar o intercâmbio das almas de Kinnara e Kalaphangko em meio à polêmica sobre a sexuação de seus espíritos.

6 O leitor perceberá as ressonâncias filosóficas do neologismo, na esteira da “questão odontológica mais que ontológica” da célebre resposta de Oswald de Andrade a Antonio Cândido e da proposta de Viveiros de Castro de chamar a experiência do onheiro de “Meu tio, o Iauaretê” de “diferOnça”, numa tradução antropofágica da “différance” derridiana (Viveiros de Castro, 2008, p. 128).

- Lévi-strauss, Claude. **O pensamento selvagem**. Tradução Tânia Pellegrini. Rio de Janeiro: Cia Editora Nacional, 1976.
- Lucas, Fabio Roberto e Philipson, Gabriel Salvi. “Um tanto pueril’: a criança e a palavra literária como agentes (cosmo)políticos”. **Alea**. V. 26(2), 2024. DOI: 10.1590/1517-106x/2024e63237.
- Machado, Ana Maria. **Procura-se Lobo**. São Paulo: Editora Ática, 2005.
- Maingueneau, Dominique. **O contexto da obra literária**: enunciação, escritor, sociedade. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- Nóbrega, Marcelo Vieira da *et al.* “O oncismo na literatura popular: movências entre os diferentes gêneros de tradição oral em sala de aula”. Anais do III Congresso Nacional de Educação - CONEDU. Campina Grande: Realize Editora. Acesso disponível em: <http://www.editorarealize.com.br/artigo/visualizar/21650>. Acesso em: 08/03/2024, 2016.
- Nodari, Alexandre. “O Brasil é um grilo de seis milhões de quilômetros quadrados talhados em Tordesilhas”: notas sobre o Direito Antropofágico. **Prisma Jur**, v. 8, n. 1, p. 121-141, 2009.
- Rosa, Hartmut. **Aceleração e alienação**: por uma teoria tardo-moderna da aceleração social. Tradução Fábio Roberto Lucas. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2022.
- Stigger, Veronica; Viveiros De Castro, Eduardo; Vilela, Fernando. **Onde a onça bebe água**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2005.
- Torres filho, Rubens Rodrigues. **Ensaio de filosofia ilustrada**. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- Viveiros de Castro, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem**. São Paulo: CosacNaify, 2002.
- Viveiros de Castro, Eduardo. *Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation*, **Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America**: Vol. 2, n. 1, Art. 1, pp. 03-22, 2004. Acesso disponível em: <https://digitalcommons.trinity.edu/tipiti/vol2/iss1/1>
- Viveiros de Castro, Eduardo. **Encontros**. Organização Renato Stutzman. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.
- Viveiros de Castro, Eduardo. O matriarcado e o antropófago quase-transcendental. Colóquio internacional “Na Semana que Vem: História e Futuro da Semana de Arte Moderna de 22”. Unicamp/UBA. Agosto de 2022. Acesso disponível em: https://www.academia.edu/116256860/O_matriarcado_e_o_antrop%C3%B3fago_quase_transcendental, 2022.
- Viveiros de Castro, Eduardo; HUI, YUK. For a Strategic Primitivism. **Philosophy Today**, DePaul University, v. 65, n. 2, p. 391-400, 2021.
- Zular, Roberto. Complexo oral canibal. **Eutomia**, Universidade Federal de Pernambuco, n. 25, v. 1, p. 41-63, 2019.

LIÇÕES DE ENTROPOLOGIA II¹

TRADIÇÕES TEXTUAIS E DESINTEGRAÇÕES LITERÁRIAS

EDUARDO JORGE DE OLIVEIRA

Breve introdução: A queda em abismo do céu

Este ensaio busca articular um conjunto de tradições textuais que, a partir de uma abordagem sincrônica, vai de *Os Lusíadas*, de Camões, até *A queda do céu*, de Davi Kopenawa e Bruce Albert, passando pelas *galáxias*, de Haroldo de Campos, e *Macunaíma*, de Mário de Andrade, até os cantos da mitologia murubo traduzidos por Pedro Cesarino e pela poética de André Vallias.

O ponto que age como um elemento articulador desse encontro vem da noção “entropologia” (2018, p. 496), que Claude Lévi-Strauss esboça no final de *Tristes trópicos* sem, portanto, desenvolvê-lo. Esse gesto do antropólogo deixa em aberto a entropologia para que outros leitores possam desenvolvê-la: “plutôt qu’anthropologie, il faudrait écrire ‘entropologie’ le nom d’une discipline vouée à étudier dans ses manifestations les plus hautes ce processus de désintégration”, onde “chaque parole échangée, chaque ligne imprimée établissent une communication entre les deux interlocuteurs, rendant étale un niveau qui se caractérisait auparavant par un écart d’information, donc une organisation plus grande” (2018, p. 496)².

Lévi-Strauss não faz uma distinção entre o oral e o escrito, o foco permanece na troca, isto é, na relação. Partindo da teoria literária, busca-se então situar a entropologia como uma manifestação ecológica dos estudos literários, cujas relações mantêm as obras nesse estado de troca. Por esse viés, a ecologia deve ser pensada no sentido expandido, considerando a imaginação crítica, práxis de leitura e saltos entre as mais distintas tradições textuais, onde o fato literário tanto é o objeto quanto a abordagem para além de polaridades estabelecidas no entendimento do que é um texto: oral, escrito, ocidental ou não-ocidental.

A história da literatura pode ser recontada a partir de inúmeras possibilidades de encontros, de integrações e desintegrações, de corpos ou quase-corpos, do que se convencionou chamar de tradição e de cânone. Com esse ensaio busca-se mostrar que a percepção da tradição está em constante mudança e conforme o que entendemos sob a metáfora da queda do céu, a partir de Bruce Albert e de Davi Kopenawa, as formas literárias sinalizam que essa queda ocorre continuamente em abismo. Com isso, propõe-se aqui uma espécie de crítica prismática dividida em cinco pontos de vista.

1 Um primeiro ensaio a partir desta pesquisa foi publicado no contexto de um dossiê especial sobre *Tristes trópicos* publicado na revista *Rosa* (1.08.2023) : <https://revistarosa.com/7/licoes-de-entropologia>

2 Cada fala trocada, cada linha impressa estabelecem uma comunicação entre dois interlocutores, tornando plano um nível que se caracterizava antes por uma diferença de informação, logo por uma organização maior. Mais do que ‘antropologia’, seria preciso escrever ‘entropologia’, o nome de uma disciplina dedicada a estudar em suas mais altas manifestações esse processo de desintegração”.

1. Imaginar outro Camões, ecológico e pós-utópico

É possível imaginar um Camões distante daquele que foi – e ainda é – objeto de disputa pelo espírito nacional lusitano, considerando-o como um autor que pode desmontar qualquer projeto colonial no próprio ato de leitura. Assim, o primeiro exercício de entropologia implica em ouvi-lo pelos detalhes do mundo nem tanto pela sua máquina, mas pelas ondas, pelas estrelas e constelações. A própria ideia de natureza em Camões encarna num primeiro momento a fortuna como uma deidade que passa suavemente pelo belicismo territorial, mas também prepara o mundo filologicamente para o que será uma ecologia nos séculos seguintes, sobretudo no século XIX, como atesta Lynn White, quando situa que o sintagma “ecologia” ao entrar no léxico em 1873, emerge da união entre ciência e tecnologia (White, 1967). Luís de Camões não estava distante das conquistas técnicas do seu tempo onde pode-se incluir o aprimoramento da arte da cartografia e a descoberta de novas formas de orientação pelas estrelas. Mas a forma épica de *Os Lusíadas* encontra o próprio limite do mundo ocidental. Ela está a ponto de desfazer-se. É uma épica esboroada a ponto de que não seria demasiado afirmar que *Os Lusíadas* pode ser considerado como um prenúncio a uma queda do céu no século XVI. Essa declaração não se resume a uma metáfora, mas se torna uma forma de perceber que a obra de Kopenawa e Albert se tornou uma lente de leitura fundamental para reagrupar obras literárias e abordagens teóricas, abrindo um novo campo historiográfico para os estudos literários.

Um exemplo de leitura ecológica de *Os Lusíadas* pode ser encontrado num poema *readymade* de Haroldo de Campos, cujo título mais parece uma anotação, “Camões / *Os Lusíadas*, C. II, 27” e no qual um haicai de Bashô é encontrado numa estrofe do autor português:

Assi como em selvática **alagoa**
As **rãs**, no tempo antigo lícia gente,
Se sentem por ventura vir pessoa,
Estando fora da água incautamente,
Daqui e dali **saltando (o charco soa)**,
Por fogir ao perigo que se sente,
E, acolhendo-se ao couto que conhecem,
Sós as cabeças na água lhe aparecem
(1998, p. 233)

O poema de Haroldo de Campos expõe uma ecologia que deve ser compreendida a partir de uma educação dos sentidos na acepção mais material que a poesia pode gerar, pois é dela que vem o interesse em apreendê-la do ponto de vista sincrônico, onde distintas poéticas podem, uma respondendo à outra, gerar um caminho mais amplo de coabitação. Para se legitimar, a literatura não precisa ficar fechada unicamente em projetos historiográficos nacionais ou globais. E, ao mesmo tempo, para justificar sua existência na era em que as academias são invadidas pelo espírito neoliberal disfarçado de produção científica, ela tampouco deve apenas ilustrar uma agenda teórica, por mais que ela esteja cheia de boas intenções. Abandonar os objetos literários ou destituí-los de sua literariedade para buscar neles apenas um conteúdo para *aplicar* a literatura gera um impasse que contribui para implodir os estudos literários, pois não se consegue nem estudar literatura, nem se engajar com o tempo presente, talvez, no máximo o que se consegue é contribuir para um filtro moral e alimentar uma culpa. Por outro lado, uma leitura que considera as condições materiais de um poema ou do ambiente da poesia, mantém aberta a possibilidade que outras relações sejam tecidas entre poetas das mais distintas épocas. Ao ler os *Lusíadas*, as batalhas em

decassílabos expõem espectros de uma derrota sucedida imediatamente depois da conquista. E mesmo os decassílabos nos *Lusíadas* tem uma acentuação tônica que varia, pois o que poderia ser situado, digamos, fora da norma da versificação guerreira, está no metro sáfico, como está atestado no *Dicionário de Camões*³.

Note-se que conquistadores já são fantasmas de fantasmas e que prosseguiram devido a novos progressos técnicos sob um céu em vias de cair. Eles são fantasmas que citam fantasmas:

Se os antigos Filósofos, que andaram
Tantas terras, por ver segredo delas,
As maravilhas que eu passei, passaram,
A tam diversos ventos dando as velas,
Que grandes escrituras que deixaram!
Que influência de signos e de estrelas,
Que estranhezas, que grandes qualidades!
E tudo, sem mentir, puras verdades.
(1931, canto V, 23)

Assim, sob essa “influência de signos e estrelas”, inventar um outro Camões é um exercício de imaginação crítica que mobiliza os estudos literários naquilo que eles têm de mais instável, pois cada obra está em constante transformação a partir da recepção preparada por cada época. Ao mesmo tempo, uma ideia de ecologia não pode suspender absolutamente o tempo histórico, nem abolir seus ideologemas que se materializam em obras literárias. A questão é que mesmo uma abordagem sincrônica, a que se propõe aqui, atinge o próprio limite e materializa as incertezas do tempo em que é tecida. Em princípio, a partir dessa abordagem, ecologia e pós-utopia coabitam, sobretudo quando se lê o seguinte fragmento de Haroldo de Campos:

Safo e Bashô, Dante e Camões, Sá de Miranda e Fernando Pessoa, Hölderlin e Celan, Góngora e Mallarmé são, para mim, nessa acepção fundamental, poetas concretos (o “ismo” aqui não faz sentido). Por isso, a poesia “pós-utópica” do presente (que não necessita mais, para definir-se, de recorrer a uma “oposição dominante”, seja a um dado passado, seja a si mesma, conforme o requeria o esquema característico do conceito de modernidade em seu processo histórico-evolutivo de autoafirmação) tem, como poesia da agoridade, um dispositivo crítico indispensável na operação tradutória (1998, p. 269).

O efeito sincrônico de uma coabitação entre poetas das mais distintas épocas produz uma diversidade de estados entrópicos. A energia emitida pela historiografia, no entanto, não se dissipa por completo, mas permite mobilizar um corpo a corpo com cada texto, cada poema, cada sintagma, sem que seu contexto passe totalmente despercebido. Um dos casos mais paradigmáticos é o da própria definição

3 “[...] indicaremos a presença, além dos versos decassílabos acentuados normal e predominantemente na 6.^a e 10.^a sílabas, como na estrofe acima, de versos considerados, por alguns autores, fora da norma: Acentuação na 4.^a, 8.^a e 10.^a sílabas: “De África as terras e do Oriente os mares” (*Os Lusíadas*, I.15). Ritmo do chamado decassílabo sáfico, mais usado na poesia lírica. Outro exemplo: “De consciência e de virtude interna” (*Os Lusíadas*, VIII.54). Acentuação na 3.^a, 8.^a e 10.^a sílabas. Ex.: “Sacras aras e sacerdote sancto” (*Os Lusíadas*, II.15). Forma variante do decassílabo sáfico. Acentuação na 5.^a e 10.^a sílabas: “Dizem que, por naus que em grandeza igualam” (*Os Lusíadas*, V.77). Aqui se trata do chamado verso decassílabo de arte maior, com acentuação na 5.^a e 10.^a sílabas. Os chamados versos de arte maior, normalmente, são acentuados na 5.^a e na 11.^a sílabas. Mas aparecem ao lado de versos com acentuação na 5.^a e na 10.^a sílabas, resultantes da soma de dois versos de cinco sílabas, chamados de versos de redondilha menor, na tradição rítmica do idioma. Acentuação na 4.^a, 7.^a e 10.^a sílabas: “De vossos Reinos, será certamente” (*Os Lusíadas*, VII.62). Trata-se do chamado verso decassílabo de gaita galega, de origem trovadoresca: as populares muiñeras [sic] (cantigas de moinho). Acentuação na 4.^a e 10.^a sílabas. Aqui se trata do decassílabo a minori, encontrado na épica: “Apolo e as Musas, que me acompanharam” (*Os Lusíadas*, VII.87). (Aguiar e Silva, 2011).

de modernidade, conceito que pode ser posto à contraluz para ser percebido como um operador comparativo. A modernidade é um parâmetro, um ponto de vista preciso e localizado no espaço e no tempo da civilização ocidental. Há nela um movimento teleológico sem fim, e que, ao mesmo tempo, emerge uma relação hierárquica com o tempo passado, nomeadamente aqueles situados como o “antigo” ou o “selvagem”, que eram sobretudo negativos. Mas nessa história, o selvagem foi positivado, primeiro com Claude Lévi-Strauss (*La pensée sauvage*, 1962), depois com Eduardo Viveiros de Castro (*A inconstância da alma selvagem*, 2002).

Com a publicação de *A queda do céu*, em 2010, os fatos literários se expandem em outra direção, tornando-se mais porosos às poéticas ameríndias que antes sobreviviam codificadas nos estudos antropológicos, enquanto que os estudos literários, por sua vez, codificavam o que vinha do romance indianista ou do que se avançou, até certo ponto, das obras modernistas. Mas, mesmo nelas, se pensarmos em Oswald de Andrade e em Mário de Andrade, esses saberes originários, mais intratextuais, encontraram formas de serem ativadas mais recentemente pela própria participação ameríndia, cujas tradições *verbi-voco-visuais* são amparadas por rituais que buscam mais uma homeostase com a terra do que apenas surtir um efeito estético. Mas daí se forma uma bela complexidade para a literatura do presente. Em entrevista dada a Leandro Varison para o jornal do museu do Luxemburgo, em Paris, no contexto da exposição Tarsila do Amaral, Denilson Baniwa afirma que “je comprends que le modernisme est une pensée très complexe, tout comme le mouvement anthropophage. Et tout le monde doit en tirer des enseignements, il faut connaître ce mouvement et cette pensée pour comprendre également qui nous sommes, y compris en tant que personnes exclues, en tant qu’autochtones exclus du reste de la société”⁴ (2024, p. 18). Se diante dessa participação nacional os antropófagos estão servidos como prato principal, vamos ter neoconcretos de sobremesa? Se a questão parasse por aí, a resposta poderia vir de Macunaíma: *ai, que preguiça!*

Por um lado, pode-se afirmar que essa luta não implica apenas em capturar os resultados estéticos de culturas ameríndias para um Estado-Nação⁵, em reforçar a literatura dita brasileira na cadeia de representações nacionais; por outro, afirmar a impureza que existe nas redes vernáculas da língua faz de um poema de Haroldo de Campos, *galáxias*, um caso singular em que a própria literatura brasileira é implodida pelos estados entrópicos do encontro das línguas. É por essa linha de tensão que a teoria literária pode ser pouco apaziguadora em termos de formas que se formam e se deformam. Assim, manter a hesitação em distinguir o oral do escrito pode ser uma maneira de afirmar a radicalidade do pensamento ameríndio e dos experimentos literários, pois a literatura pode ser pensada a partir de seus mecanismos internos. Existe uma reivindicação ameríndia, quilombola, periférica para afirmar que também é brasileira cada produção. Para se ater ao que escreveu Lévi-Strauss: cada palavra trocada, cada linha impressa estabelece uma comunicação entre interlocutores; os fatos literários não apenas se distanciam dessas trocas como alternam e coincidem o papel de objeto e de abordagem. Isto é, novas vizinhanças são necessárias na ecologia literária do século XXI. Mesmo a polaridade cânone e margem muda de figura: no pensamento literário brasileiro o que era paisagem resiste em floresta para que o país não termine em bois e em campos de soja.

4 “Compreendo que o modernismo seja um pensamento bem complexo, bem como o movimento antropófago. E todo mundo deve aprender com eles, é preciso conhecer esse movimento e esse pensamento para compreender igualmente quem somos, inclusive como pessoas excluídas, como autóctones excluídos do resto da sociedade”.

5 O Estado assegura estruturas legais e institucionais para um território delimitado e monta uma matriz para que sejam preenchidas obrigações e prerrogativas de cidadania. A questão indígena, no Brasil e no mundo, nunca será resolvida pela ótica do Estado. A cidadania não é contrapartida para os povos indígenas que vivem às margens de tais estruturas. Cf. Butler e Spivak (2007).

2. Artes verbais: origens simultâneas e o mundo montado

A terra está em movimento. O estado de entropia é permanente. E mesmo como sistema, a literatura encontra seu estado entrópico que nem uma hermenêutica é capaz de apaziguar plenamente através do comentário de um conjunto de textos a partir do pertencimento às narrativas nacionais. Adotando o nacional, não mais por subtração, mas pelo dissenso, onde cada singularidade tem o direito de existir. *Quando a terra deixou de falar* é uma obra de referência. Publicado em 2013, Pedro Cesarino desloca e recontextualiza os cantos marubo para uma proximidade da poesia. Considerando a ecologia do complexo linguístico dos povos ameríndios no Brasil, estimado por Cesarino em mais de 180 línguas indígenas faladas, “cada língua implica um mundo, uma construção de pensamento, uma estética e uma produção ritual (2013, p. 7). Ao situar casos exemplares, Cesarino começa com a referência a *La chute du ciel*. A tradução brasileira é publicada em 2015. Mas, como ele anota: “As belas passagens dos depoimentos de Kopenawa ali escritas não apenas revelam um trabalho de transposição de categorias centrais do pensamento yanomami para a língua francesa, como permitem, também, vislumbrar algo da performance oral, reiterativa e paratática na versão final escrita” (2013, p. 13). Situemos, pois, *A queda do céu* nos estudos comparatistas, afim de estabelecer uma nova vizinhança que permita um estado mais entrópico da literatura no Brasil.

Retomar da poesia seu elemento mítico, que será logo mais exposto a partir de Lévi-Strauss, e de suas montagens de mundo, algo que vem de Cesarino, parece ser um foco para uma coabitação, situada aqui a partir de uma perspectiva sincrônica, como parentesco e coletividade também o são. No canto marubo de Armando Mariano em que o tradutor atua. Pode-se ressaltar dois tempos: o do tempo das origens, dos surgimentos; e o do deslocamento virtual do pensamento que geralmente é inerente ao sujeito humano. O primeiro trecho é:

No néctar-sol
Dentro do néctar
Tokê-Sol surge
O surgimento ocorre

No néctar-azulão
Dentro do néctar
Tokê-Azulão surge
O surgimento ocorre

No néctar-arara
Dentro do néctar
Tokê-Arara surge
O surgimento ocorre

O surgimento terminado
Vento de lírio-névoa
No vento planam
E planando pensam

“Os nascidos depois
Nas outras épocas
Onde será que
Poderão viver?”
(2013, p. 48).

E o segundo é precedido por uma transição dessa pergunta que tem um efeito dramático:

Vento de lírio-névoa
No vento planando

“Deixá-los assim
Nós não podemos”

Pensam e então
Salivas-espírito
Salivas cospem
Para terra formar
Bolhas de saliva
Por tudo espalham
Terra inteira fazem
E vão ali ficar
Assim pensam

(...)

Tabaco-névoa ventando
A terra formam
E vão ali ficar
Assim pensam
(2013, p. 49)

Há algo na tradução de Cesarino que recorda as transcrições de Haroldo de Campos, o *Berêshit*, a *Gênese*, que é mencionado na introdução do livro de Cesarino, mas também algo da matéria poética do *Hagoromo*, de Zeami, também transcrito por Haroldo de Campos. Mas o ponto comum dessas poéticas se deve ao operador mítico⁶ que dissemina as origens nos devires. A poesia em geral se prontifica a cumprir

⁶ É lapidar a citação das *Mitológicas* utilizada por Cesarino: “Os mitos não têm autor; a partir do momento em que são vistos como mitos, e qualquer que tenha sido a sua origem real, só existem encarnados numa tradição. Quando um mito é contado, ouvintes individuais recebem uma mensagem que não provém, na verdade, de lugar algum; por essa razão se lhe atribui uma origem sobrenatural. É, pois, compreensível que a unidade do mito seja projetada num foco virtual: para além da percepção consciente do ouvinte, que ele apenas atravessa, até um ponto onde a energia que irradia será consumida pelo trabalho de reorganização inconsciente, previamente desencadeado por ele” (2004 [1964], p. 37). Lendo esse fragmento à luz dos trechos do canto marubo traduzido por Cesarino, essa projeção ao sobrenatural implica em deslocar a alteridade para

esse papel, embora cada poema exija um olhar atento e uma leitura singular. Mas para não resumir o comentário apenas a uma rápida comparação, chama a atenção a relação entre origem e surgimento numa fórmula poética bem elaborada em português (“O surgimento ocorre”) em termos de acontecimento e de como a ideia de pensamento se torna fundante da relação (“Assim pensam”). O recorte desses dois momentos aponta para um “mundo montado” e seu estado entrópico.

3. Outro ponto de partida: uma não-conversa entre “um *eu* elevado a zero” e “o leitor Ninguém”

Posicionar-se à escuta e fazer do ato de leitura uma participação anônima na rede de relações do mundo. Ainda diante da penúltima página de *Tristes trópicos*, lê-se “Le moi n’est pas seulement haïssable : il n’a pas de place entre un *nous* et un *rien*” (2021, p. 496)⁷. A frase que faz ressoar Blaise Pascal, busca criar essa modulação individual que em português, como observou Alexandre Nodari, o “eu”, diferentemente do mim (“moi”), pode ter uma função pronominal oblíqua e que, portanto, permite a troca, não de mensagens, mas de “posições locutórias” (2015, p. 19). Essa hipótese não deixa de ressoar a entropologia proposta por Claude Lévi-Strauss, onde o “eu”, ainda de acordo com Nodari, seria uma “locução-entre” (2015, p. 19), ao que se pode acrescentar uma “locução-entrópica” onde cada palavra trocada e cada linha impressa podem ter suas posições alteradas.

Um poeta que se vale dessa situação elocutória instável é André Vallias. Em *Totem*, de 2013, o eu está oculto em três partes do poema, restando apenas o verbo “sou” que aparece três vezes. Vallias compõe um poema com 222 nações indígenas no Brasil. Em 26 estrofes, o “tupi or not tupi”, de Oswald de Andrade, é declinado num poema que pode ser chamado de onomatotêmico que pode ser visto aqui:

<https://vimeo.com/318926704>

O som de todas as tribos produz um estado entrópico na língua portuguesa, cujo antecedente imediato é o poema *cidade*, de Augusto de Campos, de 1975. Mas o que Vallias também consegue com o poema é elaborar no corpo da linguagem um estado molecular, cujo ritmo nos conduz para gestos originários que não foram totalmente perdidos, mas virtualizados no mundo da técnica. Uma das recuperações possíveis seria pelo viés da “poiética”.

Na introdução de *Poiética* [Cadernos], de Paul Valéry, traduzida e estudada por Roberto Zular e Fábio Roberto Lucas, os autores citam que:

Escrever é uma forma de meditação. Um modo de criar resistência à entropia, à tendência ao caos. Uma possibilidade de sobrepor tempos em uma superfície espacial. Um modo de transformar pensamento em gesto. Um jeito de colocar a voz no espelho pela sua inscrição. A possibilidade de olhar o movimento do mundo como rastro de infinitas formas de escrita (2022, p. 19).

Entende-se que eles tenham elaborado uma resistência à entropia respeitando o quadro posto pelo próprio Valéry no âmbito da escrita, mas, pelos gestos em cadernos, a escrita de Valéry é entrópica. As vinte e sete mil páginas dos cadernos do autor francês discorrem muito desse estado e poderia até mesmo ser consideradas como páginas de uma lição de entropologia. Os autores são certos quando investem na criação de um corpo⁸ a partir dos cadernos:

pontos de vista fora do indivíduo, e que apenas os cantos podem ajudar a reorganizar em termos de *performance* coletiva. O que reforça a ideia de mundo montado.

7 “O eu não é somente odioso: ele não tem lugar entre um nós e um nada”.

8 Há outra passagem no livro, dessa vez no posfácio, em que os autores examinam muito bem a questão do corpo: Enquanto os números cardinais transfinitos da “fantasmagoria cantoriana” pretendem *atualizar o infinito* numa unidade sintética do conjunto, os números mais sutis de Valéry *infinizam o ato*, matizam sua acoplagem em diferentes conjuntos heterogêneos

O corpo é composto por muitas relações e muitos corpos que se transformam reciprocamente. Tendemos explicar isso pelo ritmo. O ritmo é aparentemente um fenômeno auditivo, no entanto, ele aciona movimentos como se implicasse uma dança, pois vibramos com os sons e acionamos respostas motoras. Essas respostas estão ligadas a ritmos cíclicos como a respiração, a digestão, as secreções, o andar. Mas se trata também de um fenômeno energético que faz circular os fluxos entre os diferentes sistemas desde o âmbito celular, passando pela sensibilidade, a percepção, a memória... São camadas e camadas de sistemas que vão se sobrepondo, em fases e defasagens, amalgamados pelos afetos que transformam, por exemplo, um padrão de demanda e resposta em uma expectativa, uma espera (2022, p. 22).

Esse ponto da espera não repousa apenas no ato de escrever, mas no gozo do anonimato da leitura, e quando o prazer também se instala do exercício da escuta. O que é notório são os dois estudos, à guisa de prefácio e de posfácio, na tradução de Zular e de Lucas. Há toda uma cadeia que torna possível “um *eu* elevado a zero” (2022, p. 43), como escreve Valéry, mas sobretudo no reverso da moeda da influência quando o tom dado pelo livro vem de João Cabral de Melo Neto e sua hesitação entre o fazer e o fazer nada, de onde surge um fazer “mais difícil/ do que não fazer” (2022, p. 17). Mas a tarefa não é apenas o fazer difícil, mas também dizer. E com isso: “dizer/ mais direto ao leitor Ninguém/ que o feito foi para ninguém”. João Cabral de Melo Neto torna mais prazerosa a leitura de Paul Valéry no Brasil, ele, em certa medida, filtrou toda a energia entrópica do autor francês que era mestre em limpar a situação verbal. Mas o poeta brasileiro é categórico e mostrou que “o fazer é sujo” (2022, p. 29).

Nesse fazer sujo o ato poético e o gesto antropológico se fundem, mas não sem produzir pequenos eventos e imensas singularidades: “Um poema pode ser considerado como o último estado de uma série de transformações (que se torna origem) (1941. 19418, 28)” (2022, p. 166).

4. Fantasmas Bororo: os filmes restaurados de Dina e Claude Lévi-Strauss no museu do Quai Branly

10 de outubro de 2024. Restaurados em 2022, os filmes de Dina e Claude Lévi-Strauss foram exibidos no cinema do museu do Quai Branly. Os fantasmas Bororo retornaram na tela para um grupo seletivo de espectadores. As imagens que nutriram o capítulo seis dos *Tristes trópicos* reaparecem espectrais, não apenas pelo filme mudo, mas pelos costumes que se transformaram entre os próprios *boe* bororo, como atestaram alguns dos membros presentes na projeção. Assim, o encontro espectral ocorre nos dois sentidos: a projeção não foi totalmente em silêncio.

Os filmes mudos produziram um espaço para que os bororo presentes na sala trocassem suas impressões e fizessem seus comentários – em bororo – criando um ambiente único para os não-indígenas, que, por sua vez, ganhavam ares de fantasmas, espectros de um mundo colonial para aqueles membros que se lamentavam do presente, do povo dizimado a partir dos encontros com os não-indígenas, da perda das terras situadas na aldeia Kejari, onde as imagens foram gravadas. Por um lado, a técnica assombra e, por outro, resta se perguntar se ela produz documentos necessários para provar que aquela terra pertence aos bororo. Mas essa condição fantasma é uma espécie de sono profundo: Antonio Jukureakireu, Bosco Marido Kurireu, Majur Trayto, Ismael Atugoreu e Neiva Aroereauo falaram de objetos adormecidos: ornamentos, cocares, armas como arcos, geralmente presentes no próprio museu, mas também se referiram, em outro plano material, a atenção permanente de manter os cantos. Em meio a esse encontro

materiais e linguísticos equipartidos em totalidades de escalas de medidas diversas, que então se modulam em nuances quase-corpóreas e quase-incorpóreas, hesitam entre o qualitativo e quantitativo, grandeza cardinal e serialidade ordinal, distribuição de gravidade corporal e somação inquieta do espírito, que se desdobram em números equivocadamente sensíveis e inteligíveis (2022, p. 214).

de fantasmas, um outro, ausente, também se tornou presente: o de Mário de Andrade. O letrado de abertura do filme “A vida de uma aldeia Bororo”, datando de dezembro de 1935, e filmado pelos profs. Dina e Claude Lévi-Strauss, tem a marca do serviço de cultura de São Paulo. Ou seja, o financiamento da expedição foi arcado e defendido pelo autor de *Macunaíma* que, na época, ocupava a direção do referido departamento. Se estabelecermos uma relação de parentesco, *Macunaíma* é uma obra prima de *Tristes Trópicos*.

Aliás, uma possibilidade para pensar uma história das literaturas ameríndias – como ponto de partida – seria liberá-las de quadros nacionais ou regionais, para que a relação entre textos possa ser de parentesco: *A queda do céu* entra num parentesco paratextual⁹ que reconfigura tanto os encontros quanto as figurações mitológicas que se cristalizam em corpos particulares e que, com isso, contribuem para tornar impessoal as próprias contribuições.

5. Futuro originário: Macunaíma não é um fantasma, mas constelação

Há várias configurações metafóricas que convidam a suplantar o modelo historiográfico positivado para implantar uma forma constelar. Num primeiro tempo, trata-se de uma abordagem sincrônica. Para que a literatura possa ser uma disciplina entropológica e possa emergir constelar, é preciso que cada um de nós possa não apenas contemplar as estrelas, mas lê-las na sua relação com o mundo. Em 2018, Denilson Baniwa retratou a cabeça de Mário de Andrade num cesto. Negra, de olhos fechados e com a boca aberta, ela repousa ao lado de uma edição de *Macunaíma*. Na pintura de Baniwa, há um bilhete situado no mesmo cesto onde está retratada a cabeça. Nele lê-se “aqui jaz o simulacro Macunaíma” e acrescenta-se ainda a ideia de povo brasileiro e da própria antropofagia, cujo manifesto, escrito por Oswald de Andrade e não por Mário, foi publicado no mesmo ano de *Macunaíma*. Seria essa a cabeça de Mário, de Macunaíma ou de uma figura tão híbrida quanto fantasmática, Mário-Macunaíma?

Se por um lado, o gesto de Baniwa pode ser identificado com uma dessacralização do cânone antropofágico, ou, no melhor dos casos, uma re-apropriação¹⁰ ameríndia do herói sem nenhum caráter, por outro, pode-se observar nele uma realização que teria deleitado o próprio Mário de Andrade, pelo menos em relação aos versos de “Lira paulistana”, do livro homônimo publicado em 1945, pouco depois da morte do poeta. Mário foi extremamente programático quanto a divisão do próprio corpo após a morte, sendo que pediu ainda que seu coração (“um coração vivo e um defunto”) fosse afundado no “Pátio do Colégio” e seus ouvidos, que fossem esquecidos nos Telégrafos (“quero saber da vida alheia”). “Meus pés enterrem na rua Aurora,/ No Paissandu deixem meu sexo,/ Na Lopes Chaves a cabeça/ Esqueçam.” A ironia não deixa de produzir uma metáfora: a *cabeça* de Mário foi parar num museu, pois a pintura de Baniwa faz parte do acervo da Pinacoteca de São Paulo. Definitivamente, esse não é um fim, mas outro começo. A suposta cabeça de Mário permanece em São Paulo sendo associada ao “simulacro Macunaíma”. Denilson Baniwa captou uma dimensão fantasmática de Macunaíma, um personagem tão controverso que, desde 1928, circula pela literatura e pela cultura brasileira sob o epíteto de *herói sem nenhum caráter*, mas que poderia ser entendido também como um espectro sem um corpo único.

9 Na primeira parte dessa pesquisa “Lições de Entropologia” foi apresentada a possibilidade Davi Kopenawa, autor de *Tristes Trópicos*.

10 A re-apropriação da antropofagia é tema de um longo debate que situa o uso de elementos afro-indígenas em obras de autores e artistas modernistas na medida em que, no mesmo movimento, produzem ausências dos próprios atores culturais que foram objetos de sua representação. Esse tem sido o tom dos debates a respeito do centenário da semana de arte moderna de 1922.

OUTRA IMAGEM FANTASMA. Em 2019 um pequeno livro foi editado, *Makunaimã*. O mito através do tempo. Trata-se de uma peça teatral e polifônica, tendo Mário de Andrade como um dos personagens. A peça ocorre na rua Lopes Chaves, no endereço do autor de *Macunaíma*. Editada em livro, o texto é intercalado por pinturas de Jaider Esbell. *Makunaimã*, o mito coletado pelo etnógrafo alemão Theodor Koch-Grünberg, existe numa representação fotográfica: Akuli Taurepang, na posição de (fantasma) indígena-informante, relata o mito para o visitante que, munido de caderno e caneta, o transcreve. A posição entre ambos na fotografia não é uma espécie de “lição de escrita”, para utilizar uma expressão de Claude Lévi-Strauss em *Tristes Trópicos*, mas uma lição de hierarquia entre a cultura textual sobre a oral. A cena, no entanto, pode ser relida, do ponto de vista entropológico, onde cada palavra trocada, cada linha impressa, produz estados de relação que se desdobram continuamente. “Makunaimã” é um mito que foi publicado em *Vom Roraima zum Orinoco*, livro, aliás, que foi uma das fontes primárias de Mário de Andrade, que assim se descreve na condição de personagem: “Pois [...] topei com Macunaíma no alemão de Koch-Grünberg. E Macunaíma é um herói surpreendentemente sem caráter. (Gozei) Vivi de perto o ciclo das façanhas dele” (Andrade, 2017, p. 171). Essa fonte viva e inquietante, lida com diversos níveis de tradições e de traduções. Um dos pontos está relacionado à própria circulação entre povos taurepangue, macuxi e wapichana, outro, na passagem direta do relato para o alemão até que o mito passou a circular, sob a forma literária, no ambiente brasileiro a partir de Mário de Andrade.

Ao longo dos anos vinte do século passado, as conquistas técnicas se combinaram com a inteligência popular de tal modo que, no âmbito cultural, como escreveu Mário da Silva Brito: “No balanço das atividades modernistas de 1921, cabe lugar à parte, e destacado, a Mário de Andrade.” (1974, p. 197-198). Essa referência marca, sobretudo, uma espécie de ajuste de contas com o passado, a partir de uma série de estudos publicados no *Jornal do Comércio* com apresentação de Oswald de Andrade. Ao prestar contas com o parnasianismo, Mário de Andrade enterra os arroubos desse estilo literário do século XIX devotado à perfeição formal, num gesto que encontra a sua ressonância com o que Denilson Baniwa fez ao pintar *Re-Antropofagia*, com a diferença de que, na pintura, o espectro de Macunaíma continua a ser projetado. Em relação a essa prestação de contas, o estudo de Mário da Silva Brito é incontornável no sentido que marca bem os ares do tempo que antecederam a semana de arte moderna – parnasianos e simbolistas –, de toda essa geração habituada a sonetos, dentre outros adornos verbais e da confusão que viria a seguir na busca de um novo vocabulário artístico, entre primitivismo e futurismo, no solo brasileiro.

Nos anos cinquenta, Augusto de Campos e Haroldo de Campos o fizeram com a obra de Joaquim de Sousa Andrade, o Sousândrade (1832-1902). No século XIX, Sousândrade escreveu um longo poema intitulado *O guesa*¹¹ que teve seus primeiros cantos impressos em 1868-1869. Publicado em Nova York, o poema também dispõe de fontes de viajantes, especificamente Alexander von Humboldt que, no livro *Vues de Cordillères* (1810-13), descreveu a estória de Guesa, nome cujo significado é “Sem Lar ou Errante”, advindo da figura dos muíscas, ameríndios colombianos (cf. Sterzi, 2022). *Re-visão de Sousândrade* veio à tona em 1964, através de um trabalho de recuperação feito por Haroldo e Augusto de Campos em colaboração especial com Luiz Costa Lima, dentre outros. O canto mais emblemático para essa aproximação com *Macunaíma* é o décimo, “O inferno de Wall Street”, no qual existe na composição uma articulação entre fragmentos do nascimento da América moderna através de civilizações em rota de colisão:

11 Para uma melhor contextualização, convém resumir o percurso do Guesa, que foi uma criança sequestrada dos pais, aos dez anos de idade, com um destino sacrificial a ser cumprido quando ela completasse quinze anos. Ela deveria ser sacrificada ao deus do sol. Obedecendo um ciclo astrológico de 15 anos, uma nova criança era sacrificada, sendo, assim, um novo *guesa*. Com esse motivo, Sousândrade elabora um épico fora do comum para o quadro do romantismo brasileiro e só será realmente lido e estudado no final dos anos cinquenta.

(Fogueiros da fomalha reduzindo o pecado original a fórmulas
algébricas e à “Nova fé” (‘moral rápido trânsito’) o
‘In God We Trust’ dos cinco *cents*.)

– Indústria, ouro, prática *vida*,
Go ahead! oh, qual coração! ...

A este ar, vai vital

A espiral,

Brisa ou flato ou Bull-furacão!

(2002 [1964], p. 366)

Ou seja, em meio ao prenúncio de um mundo idílico, *O Guesa* assombra a paisagem romântica com insurreições gramaticais que o aproximam de Oswald de Andrade e errâncias geográficas que não o deixam tão distante de *Macunaíma*. O percurso do *guesa* no poema de Sôsândrade ao longo dos treze cantos, possui um périplo que começa com a sua descida dos Andes até a foz do Amazonas, passagem pelo Maranhão, ida ao Rio de Janeiro, viagem pela Europa, África, retorno ao Maranhão, ida às Antilhas, América Central e Golfo do México, com uma viagem aos Estados Unidos, especialmente em Nova York, para seguir pelo Oceano Pacífico e subir por aí da Argentina, a cordilheira dos Andes, passando ainda pela Bolívia e pelo Chile para retornar ao Maranhão.

A circulação dos mitos sob o relato de viajantes e de textos etnográficos faz com que outros espaços – literários – sejam criados a partir de fenômenos complexos que põe em xeque origens únicas, fixas, e que permitem situar uma espécie de malandragem das tradições ao sempre emergirem sob um outro estilo, sob um movimento, sob mudanças de sensibilidade que até escapam de manifestos, de programas, de semanas e que seguem em transformação.

Se por um lado, o modernismo brasileiro oscilou, como afirmou Mário da Silva Brito, entre o primitivismo e o futurismo, agindo de modo a por ambos vetores em crise, por outro, esse percurso foi extremamente enriquecedor na sua variante antropofágica e macunaímica, que sempre merece considerar a presença de outros autores, músicos e artistas, tais como Raul Bopp, Villa-Lobos e Tarsila do Amaral. *O Abaporu*, por exemplo, ativa a circulação de signos e de sentidos que faz com que um momento bem posterior à semana de arte moderna, a antropofagia, canibalize até mesmo a própria ideia da semana como o marco do modernismo brasileiro. Mesmo que a semana continue a ecoar, as temporalidades do modernismo são diversas. Por esse viés, a *Re-Antropofagia* de Denilson Baniwa marca o impacto de outro retorno de modo tão singular quanto foi o ressurgimento dos enclaves do modernismo nos anos sessenta. Menos que incluir a pintura numa história linear, esse ato de devoração da antropofagia contribui para que o simulacro de *Macunaíma* continue sua vida espectral. No entanto, é possível ler *Macunaíma* a partir de uma visada constelar, ou seja, considerando seu caráter *morfológico*, para o afirmar com Haroldo de Campos ou ainda, com Alexandre Nodari, “metamorfológico”, no sentido das mais diversas transformações que existem no romance: “Não vim no mundo para ser pedra”, mas estelar: ele quer se tornar uma constelação, pois seu futuro é ancestral, ele está nas estrelas (Nodari, 2020). É nesse sentido que, seguindo os argumentos de Nodari, *Macunaíma* é uma obra que busca transformar os maus encontros em bons encontros, operação entropológica: “o Brasil só sairá da imobilidade quando conseguir transformar (virar) o mau encontro em possibilidades de bons encontros capazes de nos outrarem, quando deixar de fractalizar a história da colonização que está em sua origem, quando se multiplicar” (Nodari, 2020, p. 45). A partir dessas constelações, Camões, Sôsândrade, Lévi-Strauss, Haroldo de Campos, Albert e Kopenawa, André Vallias, dentre outros autores e não-au-

tores aqui mencionados nos ajudam a pensar a questão indígena como uma grande contribuição para a teoria literária, ao modo de um grande exercício de alteração de parâmetros nacionais ou políticas de gênero ou de estilo. A coabitação de obras já é outra e nesse ambiente circulam outras energias – num elevado grau de entropia – onde as desintegrações literárias também produzem tradições textuais.

Referências

- Aguiar e Silva, Vítor (Org.). **Dicionário Luís de Camões**. Lisboa, Caminho, 2011.
- Albert, Bruce; Kopenawa, Davi. **La chute du ciel**. Paris, La terre humaine, 2010.
- Andrade, Mário de. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. Edição de Telê Ancona Lopez, Tatiana Longo Figueiredo. São Paulo, Ubu, 2017.
- Andrade, Mário de. **Poesias completas**. Belo Horizonte, Itatiaia, 1987.
- Baniwa, Denilson; Varison, Leandro. “Dévorer l’Anthropophagie”. **Tarsila do Amaral. Peindre le Brésil moderne**. Paris, Musée du Luxembourg, RMN éditions, 2024, pp. 14-20.
- Butler, Judith; Spivak, Gayatri Chakravorty. **Who Sings the Nation-State?** Language, Politics, Belonging. New York, Seagull, 2007.
- Camões, Luís Vaz de. **Os Lusíadas**. Lisboa, Imprensa Nacional, 1931.
- Campos, Haroldo de. **Crisantempo**. São Paulo, Perspectiva, 1998.
- Campos, Haroldo de. “Poesia e Modernidade: Da Morte do Verso à Constelação. O poema pós-utópico”. **O Arco-Íris Branco**. Rio de Janeiro, Imago, pp. 243-269.
- Campos, Augusto de; Campos, Haroldo de. **re visão de sousândrade**. São Paulo, Perspectiva, 2002.
- Carneiro da Cunha, Manuela. **Cultura com aspas**. São Paulo, Ubu, 2009.
- Cesarino, Pedro. **Quando a terra deixou de falar**. São Paulo, 2013, Ed. 34.
- Lévi-Strauss, Claude. **Tristes Tropiques**. Paris, Terre Humaine Poche, 2018.
- Nodari, Alexandre. “Eu, pronome oblíquo”. **Tradução em Revista**. 19, 2015. 2. Disponível em: http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/trad_em_revista.php?strSecao=input0 (último acesso 10/10/2024).
- Nodari, Alexandre. “A metamorfologia de Macunaíma. Notas iniciais”. **Crítica Cultural**. Palhoça, SC, v. 15, n. 1. jan-jun.2020, p. 41-67.
- Oliveira, Eduardo Jorge de. “Lições de entropologia: Tristes trópicos, A queda do céu e a teoria literária”. **Revista Rosa**. online: 01.08.2023. Disponível em: <https://revistarosa.com/7/licoes-de-entropologia> (último acesso: 12/10/2024).
- Silva Brito, Mário da. **História do modernismo brasileiro. Antecedentes da semana de arte moderna**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1974.
- Sterzi, Eduardo. “O errante, a terra”; **Saudades do mundo**. Notícias da Antropofagia. São Paulo, Todavia, 2022, p. 161-186.
- Valéry, Paul. **Poiética**. [Cadernos]. Trad. Roberto Zular, Fábio Roberto Lucas. São Paulo, Iluminuras, 2022.

Valentini, Luisa. **Um laboratório de antropologia**. O encontro entre Mário de Andrade, Dina Dreyfus e Claude Lévi-Strauss (1935 – 1938). São Paulo, Alameda, 2013.

White, Lynn. “The Historical Roots of Our Ecologic Crisis”. **Science, New Series**, *Vol. 155, n. 3767* (Mar. 10, 1967). *p. 1203-1207*.

LUGAR DE FALHA

A REDE NA PERSPECTIVA DO PEIXE¹

MARÍLIA LIBRANDI

Resumo

Esse texto segue a forma de uma teoria em ato situada entre o estudo crítico e a expressão artística, de modo a abrir, como sugere Isabelle Stengers, interstícios nos espaços do saber. Assim como Cecilia Cavalieri e Deborah Danowski propõem o “ovulário” em contraposição ao “seminário”, propomos o “falhatório” em resposta ao “falatório” e o silêncio como forma de expressão e modo também de grito. A falha é o lugar do erro e é também fratura e fenda. Ao modo de uma escrita em exposição, justapomos uma série de falas nas quais os vazios vão se unindo para gerar a imagem de uma rede percebida pela ótica de um peixe, isto é, feita apenas de buracos por onde se pode escapar, de acordo com o aforismo perspectivista de João Guimarães Rosa. A proposta é pensar menos os artefatos de captura e mais os de soltura. Figurações de redes de dormir, artefato ameríndio por excelência, e de redes de pescar, artefato de comunidades ribeirinhas, são os dois materiais de base; daí as extensões operam em cadeia de associações: do dormir ao sonhar, das redes xamânicas aos buracos e suas emanações e metáforas na prosa e na poesia como intervenções em uma rede de escutas.

“Correm em nossas veias a intoxicação colonial e é preciso muito carinho e paciência para que consigamos, pouco a pouco, desfazer os fios da narrativa pronta e hegemônica que temos sobre o que somos/fomos/vivemos. Assim, vamos abrindo espaço para outras tecelânicas de si. Despedindo um pouquinho por dia, e seguindo”. (Geni Nuñez, 2022)

“É uma livre expressão com o direito de estar errado mas com a melhor das intenções em estar minimamente certo a ponto de ao menos suscitar possibilidades de reflexões outras...” (Jaider Esbell, 2020)

“É importante se dar conta de que nem tudo está sob transparência racional, e que nem todos os buracos das paisagens podem ser tapados pelo conhecido”. (Tiganá Santana, 2020)

“– Você sabe se a gente pode comprar um buraco?” (Macabéa/ Clarice Lispector, 2017, p.60)

*

Esse texto tem uma forma coletiva; deformado no seu próprio tecido desarmado,

FALHO; prender e soltar; envolver e dissolver; segurar e libertar; daí para as entrelinhas e outros modos de respirar e conviver entre nós.

¹ Esse texto foi apresentado oralmente em diversas ocasiões. Na versão inicial, chamava-se “Encontros da escuta”, e foi lido no curso “Lugar das Redes”, oferecido pelo núcleo Diversitas da Universidade de São Paulo, no Teatro do Faroeste, em 6 de junho de 2018; na conferência “The Limits of the Human”, na Universidade da Pennsylvania, em 23 de fevereiro de 2019; na mesa “Perspectivismo, política e literatura”, no XVI Congresso Internacional da ABRALIC, na Universidade de Brasília, em 17 de julho de 2019; no Center for Latin American Studies, na Universidade de Stanford, em 1 de novembro de 2019; e em dois encontros do grupo “Amazonian Poetics”, no Instituto Moreira Salles no Rio, em julho de 2019, e na Universidade de Princeton, em 9 de novembro de 2019. Agradeço os comentários e incentivos recebidos.

Em forma paratática, em progresso contínuo de elaboração, esse texto reúne fragmentos de pedaços ao modo de um pote rachado, de modo que o lugar de falha se faça falar de uma passagem a outra.

Adicionar, pelo menos, as falhas, os buracos, os vazios, os entremeios, os interstícios, as entrelinhas
– Zen linhas

o intervalo, o hiato, o vácuo, o vão, a brecha, a fissura: *pontos de fuga*.

Falha, desvio,
veios, *sendas*, trilhas, veredas, picadas

*

O que o peixe vê da rede são os buracos. Por isso ele é preso: por não ver os fios da trama –
urge:
falhar os fios e aumentar os buracos para desfazer a armadilha invisível
aos olhos piscianos

para que tudo seja o vazio
amplo
na água em que o peixe vive
e
nada

Humanos,

buscamos e nos amarramos nos fios que prendem, atam, enredam, unem, mas também matam.

(espaços concentracionários)

Peixes,

quantas redes nos prendem sem vermos?

Quanto dos vazios não vemos e por isso permanecemos PRESOS?

Sair pelos buracos da rede é escapar da morte e retornar à vida.

Do mesmo modo que nascer é sair pelo buraco.

*

Pensar buracos e louvar vãos é gesta feminista.

“– Quando dá uma crise de ‘mulherice’ em Ângela, ela espia o mundo pelo buraco da fechadura da cozinha.” (Lispector, 2020, p.66)

*

Como tecer o vazio?

estar por dentro do fora

E por fora do dentro =

Lugar nenhum, nonada

Uma Nadisseia

Penélope extraviada

ela só

descose.

Toda noite

seu texto

DESFIA para unir

1000 buracos em 1 óvulo.

*

“Ovo é a sigla para Ovulário de Vacilação Onto-epistêmica. Por oposição à noção de seminário, este ovulário é a construção de um espaço coletivo para vacilar... Este ovulário convoca a afirmação de uma outra prática artística e filosófica implicada com as ciências, com os estudos animais e feministas; não no sentido de uma já tão gasta tradução entre esses campos [que vê a arte como grande leitora ou interpretadora do mundo], mas no da tentativa de criação conjunta de uma porosidade entre eles e, conseqüentemente, de uma cocriação de outros mundos sensíveis”. (Cavaliere e Danowski, 2024)

*

Sheherazade ata uma ponta à outra do que narra – essa a sua rota de fuga – encadear o rei na sua trama até que ele se esqueça

dela

e poder escapar nos buracos que teceu para si

com as linhas que a ele, atam, e a ela,

desatam

*

De acordo com Donna Haraway, “A questão não é apenas ler as redes da produção de conhecimento; a questão é reconfigurar o que conta como conhecimento no interesse de reconstituir as forças generativas da incorporação [embodiment]. Estou chamando essa prática de *refiguração materializada...*” (1994, p.62, trad. minha). Haraway também sugere pensar em contar histórias não como uma prática artística, mas como “um campo de nós ou buracos negros”. (1994, p.63, trad. minha)

*

No interstício – o livro dos buracos

“Então você acha que hoje existem lugares em que é possível respirar dentro da universidade ...?
Sim. São lugares que chamo de *interstícios*. Mas temos que cuidar desses espaços. Como eu digo em *La Sorcellerie Capitaliste*, o que muda as coisas não é um único interstício, mas uma multiplicidade de interstícios”. (Stengers, 2016, p.184)

*

Essa pesquisa foi configurada como um espaço de exposição de escrita, uma rede de associações livres, baseada em um certo nível de encontros casuais e inesperados para escrever sobre redes em uma rede sem centro: de redes de pesca a redes de dormir, de redes de dormir a sonhos xamânicos, de iscas a seres aquáticos, de armadilhas a teias e ninhos de pássaros e daí para outros voos e saltos entre buracos. No entanto, a pressão da escrita linear é muito forte, seus fios são difíceis de soltar. Por isso, o uso de repetições voluntárias e sequências interrompidas ou o uso da justaposição para gerar um texto com um ritmo arritmico.

Esse texto tem uma forma híbrida entre a expressão criativa e o estudo acadêmico. A intenção é abrir um buraco entre as linhas que separam essas áreas. Sua forma é quebradiça entre o pessoal e o geral para arejar nossos interstícios.

O convite é pensarmos as aberturas e as rachaduras que dão passagem para a vida, nem aprisionada nem assassinada.

*

O que é uma rede?

Na bela definição do dicionário inglês de Samuel Johnson, publicado em 1755, rede é “qualquer coisa feita de vacuidades intersticiais”. Essa imagem reaparece, de outro modo, no romance, *O papagaio de Flaubert* (1984), de Julian Barnes, quando diz:

“Você pode definir a rede de duas maneiras, dependendo de seu ponto de vista. Normalmente, você diria que (rede) é um instrumento de malha projetado para pescar peixes. Mas você pode, sem grande prejuízo da lógica, inverter a imagem e definir a rede como um lexicógrafo jocoso fez certa vez: ele a chamou de uma coleção de buracos amarrados com barbante”.
(p.38, tradução minha)

Esse provérbio irlandês chegou aos ouvidos de João Guimarães Rosa, que o pescou e o incorporou em um dos textos-prefácios, “Aletria e Hermenêutica”, de seu livro *Tutameia*:

“— rede é uma porção de buracos, amarrados com barbante”.

No entanto, a essa definição invertida, Rosa adicionou o comentário fundamental:

— “rede é uma porção de buracos, amarrados com barbante - cujo paradoxo traz-nos o ponto-de-vista do peixe”. (1976, p.10)

Pronto, está dada a virada perspectivista. Além da graça da lógica invertida na definição de uma rede de pesca, Rosa acrescenta o ponto de vista dos peixes. O paradoxo amplia nossa razão pelo pensar extra-humano. Mas peixe pensa? Peixe sabe que o buraco é que o livra da malha feita para prendê-lo.

*“Quem te ensinou a nadar? Quem te ensinou a nadar?
Foi, foi marinheiro, foi os peixinhos do mar”.*

*

É exatamente a possibilidade de pensar a rede pelos buracos que nos interessa: a rede não apenas como armadilha, mas como espaço vazio pelo qual se pode escapar. Em vez de pensar as redes como teia de nós, pensá-la como um sistema de buracos entrelaçados, e assim pensar as redes na perspectiva do peixe em fuga, e a literatura, na perspectiva do pensamento ameríndio.

*

Como pesquisadora no campo da teoria literária, desenvolvi um interesse muito grande em aprender com o pensamento ameríndio, e procurei traduzir conceitos e imagens desse universo para o campo da teoria literária. Como seria pensar a literatura a partir de conceitos do mundo indígena? Como repensar a literatura ocidental por meio de uma teoria não ocidental? Uma espécie de teoria reversa, um experimento teórico interpretativo, relacionando teoria literária e perspectivismo ameríndio a partir do ponto da escuta (Librandi, 2008; 2013).

*

Como o chefe Nhambikawa interpretaria suas linhas traçadas no caderno? Se Levi-Strauss leu essas linhas para criticar a dominação colonizadora da escrita, e Derrida releu-as para desconstruir a metafísica que separa fala e escrita, qual seria o ponto de vista indígena em relação aos seus próprios traços na página? (Librandi, 2013) Sugeriria, então, ler o traço como um gesto artístico (performativo e auditivo). Parto, agora, dos traços para pensar as tranças e os espaços entre as linhas, suas formas de fuga, desvio e liberdade pelo meio.

*

Imagens materiais, artísticas, narrativas e xamânicas de redes, especificamente, de redes de pesca e de redes de dormir guiam nosso trajeto. Em português, ambos artefatos são referidos pela mesma palavra, “rede” (“ini” em tupi; “hamaca” em aruak) - o que nos faz mergulhar diretamente no emaranhado colonial. Em 1500, Pero Vaz de Caminha em sua carta a El-Rei Don Manuel traduziu a surpreendente tecnologia das redes de dormir indígenas por meio de uma analogia com as redes de pesca por serem ambas fabricadas por fios ou fibras tecidas e os espaços vazios entre elas.

Se as redes de pesca são um artefato de comunidades ribeirinhas, hoje cada vez mais atacadas pela construção de represas e atividades de mineração que envenenam as vidas dentro e fora das águas, as redes de dormir são um artefato ameríndio por excelência, e foram encontradas das Antilhas até a América do Sul enquanto seus povos iam sendo dizimados.

Falando sobre aldeias Tupinambá e Guaranis na época da conquista, disse Carlos Fausto:

“Aldeias aliadas formavam conjuntos multicomunitários, como nós de uma rede sem centro: não existia um núcleo regional, político-cerimonial, onde residisse um chefe ou sacerdote supremo; os grandes xamãs tupi-guarani, conhecidos como *karai* ou *karatiba*, não exerciam uma força centrípeta – eram eles que circulavam pela terra, de aldeia em aldeia, profetizando e curando” (2000, p.77).

Foram esses “nós de uma rede sem centro” que foram centralizados e capturados.

*

Algumas perguntas que orientam esta pesquisa são: como escapar da rede colonial, mas também como desenredarmo-nos das redes do pensamento que aprisionam ou não nos deixam pensar o que é estranho e estrangeiro a nós? Como pensar em comunidades e em multiplicidades como uma coleção de buracos amarrados? E como podemos escapar, mas também como podemos nos conectar através dos buracos?

*

A falha é o lugar do erro, logo, do desvio, e é também fratura e fenda. A rede na perspectiva do peixe é buraco por onde se escapa, foge, liberta-se das malhas que o prendem para matá-lo.

Sair pelos buracos da rede é viver, assim como nascer é sair pelo buraco do corpo, pela fenda que rasga a vagina ou a barriga.

Um dia fomos todos peixes ou fetos na água.

*

A rede na perspectiva do peixe é também um modo figurado de falar de uma memória muito antiga, de quando a vida se formou na água, de uma memória do ventre em nossa relação com a família ancestral de seres aquáticos como nos contam tantas cosmogonias indígenas.

Falar da vida dos peixes é falar da salvaguarda de nossa respiração no ar (que é o nosso mar).

*

Somos múltiplos - nosso corpo humano também é o corpo da terra e das águas nessa expansão. E isso se conecta a uma memória muito antiga do útero - e de antes do útero (o estado de não nascido) - quando a vida se formou na terra e na água da qual nosso corpo também é formado.

*

Falar da vida do peixe é falar dos rios mortos pela mineração, carbonizados pelo mercúrio, contaminados; é falar das populações que estão sendo exterminadas pelo garimpo, que literalmente está sugando com suas máquinas-dragas crianças Yanomami e matando o futuro da floresta amazônica nesse momento.

*

Vivemos tempos de morte.

Morte da terra, da floresta, do ar, do céu que cai sobre nossas cabeças na imagem de Kopenawa, Yanomami, que fala pela voz dos espíritos xapiris.

*

A rede na perspectiva Yanomami cobre toda a floresta, o mundo todo é coberto com os fios por onde os *xapiris* se movimentam. Deitado na rede de dormir, o corpo do xamá é levado para ver/ouvir os espíritos que não vemos.

*

A técnica ciência xamânica está baseada na tecnologia da rede, artefato ancestral ameríndio por excelência: de suas antenas chegam os espíritos-seres-imagens dos *xapiris* que, no tempo dos sonhos, ensinam e levam o xamã para a viagem cosmodiplomática interspecies e para o tempo em que tudo era falante e toda a gente ouvia *Aô! Aô! Aô!* A grande enciclopédia viva do saber auditivo acústico Yanomami.

Ao ler *A queda do céu*, coletei algumas palavras das cosmoredes e suas antenas Yanomami na voz de Davi Kopenawa:

“Os Yanomami continuam vivendo na floresta como seus antepassados. Residem em grandes malocas, onde dormem em suas redes, perto de suas fogueiras” (Kopenawa & Albert, 2015, p. 78).

Foi nessa época que vi os espíritos pela primeira vez. Era noite, e o calor do fogo me adormecia aos poucos na rede de minha mãe” (p. 89).

“Em meus sonhos, os espíritos amarravam as cordas de minha rede bem alto no céu. Era como se longas antenas de rádio fossem esticadas ao meu lado e funcionassem como caminhos para os *xapiri* e seus cantos chegarem até mim, assim como o caminho das palavras do telefone dos brancos” (p. 90).

“Eu ficava deitado, bem calmo, mas sentia minha rede crescendo e crescendo. Depois, era como se eu também estivesse ficando cada vez maior, junto com ela. Apesar de eu não passar de um menino, tinha a sensação de ficar imenso. Olhava ao meu redor, mas tudo o que via era um grande vazio. Dava vertigem. O peito do céu parecia estar perto, ao alcance de minhas mãos. Vinha de lá um rumor, como o da gritaria dos grupos de dançarinos nas festas *reahu: Aô! Aô! Aô!*” (p. 90)

“Os *xapiri* vinham muito me visitar em sonho. ... Diziam para mim: - ‘Como você responde ao nosso chamado, vamos dançar para você e pendurar nossas redes na sua casa de espíritos’ (100).

“A gente das águas são os filhos, genros, filhas e noras de *Teperesiki*, o sogro de *Omama*, São os donos da floresta e dos cursos d’água. Parecem com humanos, têm mulheres e filhos, mas vivem no fundo dos rios, onde são multidões. (...) Suas redes ficam penduradas umas ao lado das outras; no seco, como as nossas em nossas casas. São eles que os olhos de fantasma das pessoas comuns veem como peixes. No entanto, suas imagens também se tornam *xapiri* que os xamãs fazem dançar.” (p. 101-102).

Os *xapiri* nunca se deslocam na floresta como nós. Descem até nós por caminhos resplandecentes de luz, cobertos de penugem branca, tão fina quanto os fios das teias de aranha *warea koxiki* que flutuam no ar. Esses caminhos se ramificam para todos os lados, como os que saem de nossas casas. Sua rede cobre toda a nossa floresta. Eles se bifurcam, se cruzam e até se superpõem, para muito além dela, por toda a vasta terra a que chamamos *urihi a pree* ou *urihi a pata*, e que os brancos chamam de mundo inteiro. Foram abertos pelos antigos xamãs que os fizeram dançar muito antes de nós, desde o primeiro tempo. (p.116)

“Os brancos não se tornam xamãs.... Quando dormem, só veem no sonho o que os cerca durante o dia. Eles não sabem sonhar de verdade, pois os espíritos não levam sua imagem durante o sono. Nós, xamãs, ao contrário, somos capazes de sonhar muito longe. As cordas de nossas redes são como antenas por onde o sonho dos *xapiri* desce até nós diretamente. Sem elas, ele deslizaria para longe, e não poderia entrar em nós. Por isso nosso sonho é rápido, como imagens de televisão vindas de terras distante” (p. 460).

“Os brancos dormem deitados perto do chão, em camas, nas quais se agitam com desconforto. Seu sono é ruim e seu sonho tarda a vir. E quando afinal chega, nunca vai longe e acaba muito depressa. Não há dúvida de que eles têm muitas antenas e rádios em suas cidades, mas estes servem apenas para escutar a si mesmos. Seu saber não vê além das palavras que dirigem uns aos outros e em todos os lugares onde vivem. As palavras dos xamãs são diferentes. Elas vêm de muito longe e falam de coisas desconhecidas pelas pessoas comuns. Os brancos, que não bebem *yãkoana* e não fazem dançar os espíritos, as ignoram... Seu pensamento fica esfumaçado porque eles dormem amontoados uns em cima dos outros em seus prédios, no meio dos motores e das máquinas. Nós somos outros. Quando nossos olhos, durante o dia, morrem com o *pó* de *yãkoana*, à noite dormimos em estado de fantasma. Assim que adormecemos, os *xapiri* começam a descer em nossa direção. Não é preciso beber *yãkoana* de novo. Seus cantos misturados ressoam de repente na noite, como os gritos estridentes dos bandos de papagaios nas árvores. E logo percebemos, na escuridão, seus inúmeros caminhos luminosos enredados se aproximando, cintilantes como o brilho da lua. Então começamos a responder a seus chamados, assim, seu valor de sonho chega a nós. Nosso corpo permanece deitado na rede, mas nossa imagem e nosso sopro de vida voam com eles. A floresta se afasta rapidamente. Logo não vemos mais suas árvores e nos sentimos flutuando sobre um enorme vazio, como num avião. Voamos em sonho; para muito longe de nossa casa e de nossa terra, pelos caminhos de luz dos *xapiri*. De lá pode-se ver todas as coisas, do céu, da floresta e das águas que os nossos antigos viram antes de nós. O dia dos espíritos é nossa noite, é por isso que eles se apossam de nós durante o sono, sem sabermos. É esse, como eu disse, nosso modo de estudar” (p. 461-462).

“Essas trilhas são brilhantes, finas e transparentes como fios de aranha ou linha de pesca. Elas se prendem ao longo de nossos braços e pernas. Os *xapiri* descem por elas e então rasgam nosso peito, para abrir nele uma grande clareira onde farão sua dança de apresentação” (p. 463).

“Pode ser que os brancos duvidem do que eu digo. ‘Será que ele ouviu mesmo, essas palavras de espíritos que diz repetir?’ Mas é verdade! Sou xamã, como meus antigos, e os *xapiri* ficam vindo a mim no tempo do sonho. Aí, eu contemplo sua beleza e escuto seus cantos no silêncio da noite, deitado em minha rede, e é assim que meu pensamento se expande e se firma” (p. 492).

*

Bruce Albert em “A Floresta poliglota” (2018) fala em “iscas acústicas” como um “amplo repertório de simulações de vozes de animais por assobios de vários tipos ou onomatopeias”. São iscas invisíveis, iscas sem fios, iscas feitas de som e assobio:

“As técnicas de caça através de iscas acústicas destinam-se a “fazer correr” (*rëremãĩ*) um animal em direção a um caçador que esconde sua aparência humana sob uma máscara sonora para se tornar, ao menos por meio da voz, um dos seus congêneres animal (semelhante, parceiro ou filho). Estas técnicas são, portanto, concebidas como estratégias de sedução ou ternura projetadas para tornar a caça acessível e dócil, *waroro*, termo que descreve igualmente as disposições abertas e generosas das relações amigáveis, amorosas ou parentais....

“O confronto entre esse silêncio ordeiro da polifonia de vozes da floresta e nossa cacofonia industrial, que obstrui o pensamento em uma sobrecarga de escuridão (nas palavras de Davi Kopenawa) é precisamente o cerne do trabalho de Bernie Krause, que, como poucos, soube encontrar nos povos autóctones seus mestres em escutar” (Albert, 2015).

*

A escuta na escrita é um modo de abraçar o silêncio, a dor da falta de palavras no centro mesmo das palavras... e as maravilhas dos sons ruídos barulhos sussurros que entram no buraco da orelha Precisamos pensar a política da escuta, a ética da escuta, o lugar da escuta, o povo da escuta.

Escrever de ouvido – é um escrever distraído... Que segue o fluxo da escuta – receptiva – aos erros e equívocos auditivos, aos atos falhos, e sobretudo o ler nas entrelinhas, ler no vazio todas as palavras em potencial que não foram escolhidas, que ficaram no campo do paradigmático e não no campo da sintaxe – na entrelinha está a vibração do texto – sua ressonância que cabe aos leitores ler ao ouvir e ouvir ao ler. Uma leitura-ouvitura.

Pensar a rede de escritas como um território de ações áudio-escutadoras ativistas. Redes sem centro, redes de proteção, redes xamânicas.

Não é a orelha um buraco em forma encaracolada? Como a nos lembrar nossa origem aquática, peixes no líquido do ventre onde o sentido da audição antecede o da visão...?

*

REDE /EMBALO

O que me interessa da rede são os buracos

Sair pelos buracos é escapar por dentro

no intervalo, a arte da fuga

o vai-e-vem no vão das redes

Rede é armadilha para pescar peixes, para capturar insetos, para prender bichos

Rede é também grade que prende gente

Cortar a rede é sair pra fora da trama

Escrever como quem cria buracos na rede

como quem perfura as palavras

Nonada é buraco fundo

Hoje é domingo, pé de caximbo, caximbo é de ouro, bate no touro, touro é valente, bate na gente, a gente é fraco, cai no buraco, buraco é fundo, acabou-se o mundo

O buraco é negro
O buraco é cova
O buraco é esconderijo
Tropeçar nos buracos da vida é aprender a caminhar torto
O buraco é círculo?
Mulher = buracos
A orelha é buraco
A boca é buraco
O cu é buraco
A vagina é buraco-canal
Que mais é buraco, as narinas
Privada é buraco
O lixo vai pro buraco
Buraco na terra
Cavar buracos, arte da minhoca
Deitar na rede é deitar no buraco
Balança buraco
Dá pra subir num buraco?
Alpinista de buracos
Caverna é buraco
Que nem a vulva
Eco é buraco no som que volta
Como cavar buraco na água
Buracos de ar existem?
Bolha é buraco?
Buraco é redondo, oval, quadrado
Quem veio primeiro: o buraco ou o mundo?
Do buraco nasceu o mundo
Nós nascemos do buraco
Nós morremos no buraco
Você trepa no buraco
A vala é buraco
A fala é buraco na linguagem
O que estrutura o inconsciente não é a linguagem, mas o buraco
é
mais
embaixo
Eu falo para cavar não para calar
Calar é cavar buracos na língua
Quem cava não consente

Ah, que saudades que eu tenho dos buracos da minha vida!

O útero é buraco

Buraco é colo

Me embala que eu gosto

Copo é buraco

O ovo não é buraco, a galinha é

Do buraco da galinha nasce o ovo

Ovo, palavra com dois buracos

Quem não tem buraco na entrada, tem na saída

A boca é um bom buraco

A cavidade é buraco para dentista

A boca é um halo

O halo é buraco

A aura também

A orelha é buraco encaracolado

O caracol é um buraco coberto

Labirinto é buraco escavado

Defender nossos buracos

Vazios

Plenos

O buraco do ser:

Onde sou

Não estou

Quando estou

Não sei

Buraco é fissura

Fissura é tesão

Tesão é buraco no querer

Querer o buraco

Para entrar nele

É trepar sem subir

É cair na rede do buraco

E gozar nele

O gozo é um modo de esburacar-se

Você procura a falta

A falta que dá

A falta que falta

A falta que salva

Saliva sai do buraco

Busco os buracos

Cair no abismo

Subir sempre

Plano de fuga

A porta não é buraco

A grade não é buraco

A parede não é buraco

A fechadura se abre pelo buraco

Alice cai no buraco

O sorriso do gato é buraco alegre

Lewis Carroll entendia de buracos e de espelhos

Levigny também

Que trabalhava com crianças autistas

Out é estar fora

Dentro do buraco

É o seu fora

O buraco

é

mais

embaixo

Cortes, rasgos, rupturas

Dentro do buraco

é o seu fora

REDES =

NO MEIO DO NADA

lapso

abre espaço

cria buraco

*

“É isso o que me parece interessante nas vidas: os buracos que comportam, as lacunas - às vezes dramáticos, às vezes nem tanto. Catalepsias ou uma espécie de sonambulismo por vários anos: muitas vidas comportam esse tipo de coisa. É talvez nesses buracos que se faz o movimento. Pois a questão é bem a de como fazer o movimento, como furar o muro, de modo a não dar mais cabeçada”. (Deleuze, 2008, p.172)

*

“Escrever como um cão que cava o seu buraco, um rato que constrói a sua toca” (Deleuze, 2015,, p. 33).

“Hilda tem uma escrita diferente, as palavras parecem vir de um lugar escuro, central e oco. Um poço, uma fenda, um buraco. Um lugar que só ela conhece” (Greeb, 2018, p. 172).

“Achar-se em um buraco, no fundo de um buraco, numa solidão quase total, e descobrir que só a escrita pode nos salvar.” (Duras, 1994, p. 19)

*

alinhavaR buraco

o buraco você preenche

remendo

mergulhar é entrar no buraco da onda

ENTRE-

BRECHAS

FRESTA

O FIO DO VAZIO

Colidouescapo

A falta que falha

A falha que fala

*

“O que o tatu ensina pra gente?”, perguntou Marília Pisani (2021), e ela mesma respondeu: “o tatu é um animal de cooperação porque o seu *habitat*, os buracos que ele cava na terra servem como abrigo para os tamanduás-mirins, para a cotia, para a irara, para a jaguatirica, sobretudo, quando a gente está num processo de queimadas e de extinção ...

O tatu é um animal que cria refúgio e esconderijo debaixo da terra, nesse espaço de umidade e de uma temperatura adequada pra que outros animais possam viver junto com eles...”. (2021, transcrição minha)

*

“...quando o espaço se torna concentracionário, a formação de uma rede cria uma espécie de fora que permite ao humano sobreviver” (Deligny, 2015, p.18)

“O único suporte que possibilita a rede é a brecha, a falha. Se se tratar de uma janela, a rede se torna cortina.” (Deligny, 2015, p.30).

*

Em meu próprio treinamento, fui ensinada a buscar os vazios [“gaps”]: o vazio no final de cada expiração; o espaço entre os pensamentos; a pausa não conceitual que ocorre naturalmente após um choque repentino, um ruído inesperado ou um momento de admiração. Trungpa Rinpoche aconselhou a criação intencional desses vazios, fazendo uma pausa para olhar o céu ou parar para ouvir atentamente. Ele chamava isso de ‘abrir buracos nas nuvens’. (Chodron, 2005, p.33)

*

Assim são as Cosmotarrayas de Carolina Caycedo. Como ela diz,

“As Cosmotarrayas são uma série de esculturas suspensas montadas com redes de pesca artesanais e outros objetos, coletados durante minha pesquisa de campo em diferentes comunidades ribeirinhas afetadas pela privatização das águas na Colômbia e no Brasil. Alguns dos instrumentos de pesca foram dados pessoalmente a mim por pescadores que não podem mais usá-los. As Cosmotarrayas podem ser lidas como um cosmos sobre as pessoas que conheci e suas histórias de desapropriação e resistência, funcionando como um conector entre meu envolvimento com a comunidade e minha prática no estúdio. Atarraya ou tarrafa (seu equivalente em português brasileiro) vem do árabe atarrahar, que significa arremessar. Na Colômbia, também é chamado de: rayo, espe, red de pesca, manta, charrasco, chile, chilón, atariyita. Enquanto o muro de uma represa é impermeável, imóvel, com uma estrutura sólida, construída por um sujeito corporativo, e corta o rio em dois, a rede de pesca artesanal é porosa, permeável, com uma estrutura maleável e fluida, que permite que o corpo do rio flua através dela, e é tecida à mão, um a um. A rede de pesca artesanal, ou atarraya, é uma conexão entre o humano e o extra-humano. Ela incorpora a sabedoria que os pescadores têm sobre seus rios, representa a soberania alimentar e as economias autônomas, e pode servir de guia para um tecido social mais equitativo e horizontal. Jogar uma rede de pesca afirma o rio como um bem comum.” (2016; 2020)

*

A rede de Rosa e a isca de Lispector (Librandi, 2021).

Essa passagem foi publicada por Clarice três vezes. Na primeira, em 1964, o fragmento aparecia com o título de “A pesca milagrosa”. Na segunda, em 1971, com o título “Escrever as entrelinhas”. Na terceira vez, a passagem retorna em *Água Viva*, de 1973.

“Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não palavra morde a isca, alguma coisa se escreve. Uma vez que se pescou a entrelinha, podia-se com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não-palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é ler distraidamente”

O que é escrever a entrelinha? O que isso quer dizer em uma poética de escrita e de leitura? Há uma teoria do signo implícita nessa formulação, pois o signo deve remeter, não ao referente, mas ao vazio. O signo (significante e significado) não deve apontar para fora de si nem para dentro,

mas criar o vazio, esvaziar a referência, apagá-la, destituí-la, no ato mesmo de inscrevê-la na escrita, como uma escrita com borracha. Escreve-se para apagar o dito pelo não dito.

E por que a pesca é “milagrosa”? A questão seria similar à da canção infantil: “como pode um peixe vivo viver fora da água fria?” Ou então: como pescar deixando o peixe vivo e como escrever sem matar a coisa dita?

A pesca é “milagrosa” porque não mata. Trata-se, então, de uma anti-pesca.

O que se quer não é pescar o peixe, mas salvá-lo da morte. Por isso, pescaria de nada, pois o que a escrita pesca não é a palavra, mas a entrelinha. O que salva é ler e escrever distraidamente... como quem não quer nada... para que a escrita mantenha o peixe livre e solto na entrelinha...

Escrever é preciso sim: para perder, não para prender; para falhar, não para ganhar. O que vale é que, ao pescar, a coisa pescada permaneça viva na entrelinha.

“Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu.” (Lispector, 1997, p.113)

“Ou seja, aquilo que está *entre* as coisas, um suposto vazio ou não-ser, não é encarado por Clarice como uma pura negatividade, uma ausência absoluta; antes, é positivado, pois o que separa é o que possibilita a ligação, é aquilo mesmo que liga ...” (Nodari, 2018, p.93)

Clarice desfaz a alegoria da pesca. A pesca salva se não pescar, se não prender o peixe, não doutriná-lo, mas liberá-lo pelo buraco que abre. Sua escrita desfaz o artifício da armadilha, assim como desfaz o artifício da escrita.

Nudez é outra palavra para esse vazio, buraco, entrelinha.

“o grau zero do acontecimento, que apenas uma escrita que apaga a si mesma, deixando transparecer o reverso da linguagem, pode transcrever.” (Penna, 2010, p.91)

Último suspiro da escrita: a gente escreve para agarrar a coisa, prendê-la, dizê-la, esgotá-la, significá-la, mas Clarice escreve para libertar a coisa e a nós mesmos, no nada.

“Quando conscientemente, aos 13 anos de idade, tomei posse da vontade de escrever – eu escrevia quando era criança, mas não tomara posse de um destino – quando tomei posse da vontade de escrever, vi-me de repente num vácuo”. (Lispector, 1984, p. 286)

*

Como sair da linha que traça e separa?

Onde o antes da linha que demarca limites?

*

Como falar desse lugar do de antes da fala e do ar?

Como voltar para o lugar do de antes de nascer e morrer?

Como falar sem linhas de pesca

E ficar só no tremor do entre-

Quase indo quase vindo

Referências

- Albert, Bruce. A Floresta Poliglota. Tradução de Vinícius Alves. **Sub specie aeternitatis: experiências de antropologia especulativa**, 2018.
- Disponível em: <https://subspeciealteritatis.wordpress.com/2018/11/05/a-floresta-poliglota--bruce-albert/>.
- Barnes, Julian. **Flaubert's Parrot**. Londres: Jonathan Cape, 1984
- Cavaliere, Cecília e Danowski, Deborah. Ementa do curso de Pós-Graduação em Filosofia (FIL 2286), PUC Rio, 2º semestre de 2024.
- Chodron, Pema. **No Time to Lose: A Timely Guide to the Way of the Bodhisattva**. Boston, Shambhala Publications. 2005.
- Deleuze, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 2008.
- Deleuze, Gilles e Guattari, Felix. **Kafka: por uma literatura menor**. São Paulo: Autêntica, 2015
- Deligny, Fernand. **O aracniano e outros textos**. Tradução de Lara de Malimpesa. São Paulo: N-1 edições, 2015.
- Duras, Marguerite. **Escrever**. Tradução de Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994
- Caycedo, Carolina, **Cosmotarrayas**. 2016. Disponível em:
<http://carolinacaycedo.com/cosmotarrayas-comotarrayas-series-2016>
- Caycedo, Carolina, De Blois, Jeffrey. **The River as a Common Good: Carolina Caycedo's Cosmotarrayas**. 2020. Disponível em:
<https://www.icaboston.org/publications/river-common-good-carolina-caycedos-cosmotarrayas/>
- Esbell, Jaider. **A arte indígena contemporânea como campo de manifestação de inconscientes e o disparador político para o além (r)evolutivo**, 2020. Disponível em:
<http://www.jaideresbell.com.br/site/2020/07/11/a-arte-indigena-contemporanea-como-campo-de-manifestacao-de-inconscientes-e-o-disparador-politico-para-o-alem-revolutivo/>
- Fausto, Carlos. **Os índios antes do Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000
- Haraway, Donna. "A Game of Cat's Cradle: Science Studies, Feminist Theory, Cultural Studies". **Configurations**, vol. 2 no. 1, p. 59-71, 1994.
- Greeb, Gabriela. **Hilda Hilst pede contato**. São Paulo: Sesi-SP Editora, 2018.
- Kopenawa, Davi e Albert, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. Tradução Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo, Companhia das Letras, 2015.
- Librandi, Marília. "Maranhão – Manhattan: uma ponte entre nós. Uma visão dissonante da literatura e da cultura brasileiras". **Maranhão – Manhattan. Ensaios de literatura brasileira**. Rio: 7 Letras, p.17-56, 2009.

Librandi, Marília. “Escutar a Escrita: Por uma teoria literária ameríndia”. **O Eixo e a Roda**. Número temático. “Nativismo e Indianismo na Literatura Brasileira”. Eds. Andréa Sirihal Werkema, José Américo Miranda e Maria Cecília Boechat 21. 2, p. 179-202, 2012.

[publicado no livro *LITERATURA. Coleção Ensaios Brasileiros Contemporâneos*. Eds. Frederico Oliveira Coelho, Marcelo Magalhães e Flávia Cêra. Novas Edições Funarte, 2017, pp.45-67]

Librandi, Marília. “Meditar com Clarice: variações sobre o vazio”. **Revista Letterature D’America**. Roma La Sapienza, Anno XLI, n.185, pp. 43-58, 2021.

Lispector, Clarice. “Escrever”. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

Lispector, Clarice. **A paixão segundo G.H.**: edição crítica. Coordenação de Benedito Nunes. 2. ed. 1. reimp. Madrid: ALLCA XX. 1997.

Lispector, Clarice. **A hora da estrela**: edição com manuscritos e ensaios inéditos. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

Lispector, Clarice. **Um sopro de vida**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020

Nodari, Alexandre. “O indizível manifesto: sobre a inapreensibilidade da coisa na ‘Dura Escritura’ de Clarice Lispector”. **Revista Letras**, Curitiba, ufpr, n. 98, pp. 83-113, jul./dez. 2018

Nuñez, Geni. Post 29 agosto de 2022. Instagram @genipapos.

Penna, João Camillo. “O nu de Clarice Lispector”. **Alea: Estudos Neolatinos**, vol. 12, no. 1, Jan. 2010.

Pisani, Marília. “Maternidade maquinista e placentas de gaia”. **Transe**, 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DbrMGQxnVTs>>.

Rosa, João Guimarães. “Aletria e Hermenêutica”. **Tutaméia – terceiras estórias**. Rio de Janeiro: José Olympio Ed., 1976

Santana, Tiganá. ‘Branquitude não se compromete com luta antirracista’, diz Tiganá Santana Entrevista para Mateus Araujo. **TAB. Portal Geledés**, 07/09/2020. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/branquitude-nao-se-compromete-com-luta-antirracista-diz-tigana-santana/>

Stengers, Isabel. In: Pinheiro Dias, Jámille, et al (org). “Uma ciência triste é aquela em que não se dança. Conversações Com Isabelle Stengers”. *Revista De Antropologia*, vol. 59, nº 2, outubro de 2016, p. 155-86.

Samuel Johnson’s Dictionary, 1755. Versão digital:

<https://johnsonsdictionaryonline.com/views/search.php?term=Net>

RESUMO DOS ARTIGOS

I kúatiarypyrama: apontamentos para uma “lição de escrita” tupinambá

Alexandre Nodari (UFSC)

Resumo: O título do texto, “*I kúatiarypyrama*”, ao jogar com o famoso poema de Gonçalves Dias, “I-juca-pirama”, condensa as linhas gerais do que pretendo expor, marcando, como índice do que se propõe, uma inflexão da perspectiva (política) em relação ao indianismo romântico: se (em tupinambá, ou tupi antigo), *i iukapyrama* significa “o que será (ou deve ser) morto”, referindo-se não só ao “enredo” do poema, em que o protagonista é a vítima do cerimonial antropofágico, mas também, metonimicamente, aos povos indígenas, que iriam desaparecer (mesmo para Gonçalves Dias, seu aliado, dominado que era por uma visão fatalista e apocalíptica da história, como mostra David Treece [2008]), *i kúatiarypyrama*, por sua vez, significa “o que deve ser [ou será] escrito”, ou *desenhado* ou *inscrito*, etc., dada a polissemia de *kúatiar*, que pretendemos abordar, apontando tanto para a própria história do indianismo, que *escreveu* o indígena, e da colonização de um modo geral, que se *inscreveu* nos indígenas, quanto para a necessidade de reescrever — escrever de outro modo, ao modo nativo — a história, de escrever uma outra história, a história outra, a começar pela (história) da escrita. Desse modo, pretendo passar em revista as pouquíssimas fontes coloniais (relatos de viajantes, colonos e jesuítas) que tratam da relação dos Tupinambá do século XVI com a escrita alfabética ocidental, por meio de três eixos que se interseccionam: 1) a metáfora jesuítica dos indígenas como “papel branco” apto a se imprimir qualquer coisa; 2) a perspectiva tupinambá sobre a “escrita”, que, ainda que de forma indireta, pode ser inferida a partir dos relatos sobre sua reação a ela, de um lado, e, de outro, pelo termo nativo usado para designá-la, *kúatiar*; 3) as práticas indígenas tanto de *apropriação* da escrita branca (o episódio da Santidade de Jaguaripe) quanto de *inscrições* nos corpos ligadas à Antropofagia ritual.

Palavras-chave: *i kúatiarypyrama*; I-juca-pirama; relatos coloniais; escritas indígenas;

Fitografia: literatura como escrita das plantas

Patrícia Vieira (Universidade de Coimbra, Portugal)

Resumo: Este artigo desenvolve a noção de escrita vegetal ou *fitografia*, cujas raízes remontam ao conceito moderno inicial de *signatura rerum*, bem como, mais recentemente, à ideia de Walter Benjamin de uma “linguagem das coisas” e à arqui-escritura de Jacques Derrida. *Fitographia* designa o encontro entre a inscrição das plantas no mundo e os traços dessa impressão deixados nas obras literárias, mediados pela perspectiva artística do autor. A seção final do ensaio aborda o chamado “romance de selva”, ambientado na floresta amazônica, como uma instância da fitografia.

Palavras-chave: fitografia; escrita vegetal; subalternidade; literatura amazônica.

A escrita da natureza no El Libro de las diez mil cosas, da Intermundial Holo-biente

Gabriel Salvi Philipson (PUC-SP)

Resumo: O artigo analisa a maneira pela qual o coletivo artístico argentino Intermundial Holo-biente propôs uma escrita da natureza em *El libro de las diez mil cosas* (2022), exposta e instalada

durante a Documenta 15, em Kassel. Partindo da questão das (im)possibilidades do literário e do que fazer do literário frente aos desafios sociais e ecológicos do Antropoceno, o artigo explora, desde uma perspectiva midialógica da literatura, a radicalidade da proposição das múltiplas agências não-humanas na escritura, tendo como hipótese de trabalho a compreensão de que a natureza se põe em escrita ali de maneira literal, mas sutil. Como pano de fundo, o artigo perseguirá a questão pelo que acontece quando se deixa a natureza falar, se dizer na, como e pela escrita. O que acontece quando a natureza, entendida como o outro do cultural, como o modelo por excelência de subalternidade, da ausência de agência, se es- e ins-creve?

Palavras-chave: El libro de las diez mil cosas; Intermundial holobiente; escrita da natureza; literatura e midialogia

Resistência multiespécies e contrabegemonização da vida: diálogos entre Denilson Baniwa e Comando Matico

Jamille Pinheiro (University of London, Inglaterra)

Resumo: Este capítulo propõe uma análise comparativa entre dois recentes curta-metragens realizados por artistas ameríndios no Brasil e no Peru: “Colheita Maldita” (2021-2022), de Denilson Baniwa, e “Bakish Rao: Plantas en Lucha” (2024), produzido também por Baniwa ao lado do coletivo Comando Matico, do povo Shipibo Conibo. Ambos os filmes, de cuja realização coletiva tive oportunidade de participar, lançam alertas relacionados ao agrócídio e à monocultura, abordando o legado de violência do antropoceno a partir de referenciais cosmológicos ameríndios. Enquanto “Colheita Maldita” propõe uma paródia crítica à toxicidade da monocultura do milho, estabelecendo relações intertextuais com o filme de terror homônimo de 1984, “Bakish Rao: Plantas en Lucha” especula sobre o futuro da Terra sob a perspectiva das plantas, destacando a batalha dos espíritos “donos” das plantas contra a agroindústria do dendezeiro. Ambas as obras enfatizam a inseparabilidade entre a saúde física, vegetal e espiritual, propondo uma resistência multiespécies frente à homogeneização da vida. Tal exercício comparativo entre os curta-metragens examina a importância de coalizões criativas entre artistas indígenas de diferentes povos como ferramenta pedagógica e cosmopolítica em tempos de crise ecológica e social.

Palavras-chave: cosmologias ameríndias, monocultura, antropoceno, agrócídio

Entre o Lobo e a Onça: figuras da natureza, da violência e da cultura na literatura infantojuvenil brasileira

Fabio Roberto Lucas (PUC-SP)

Paula Gardenia Lucena Gallego (PUC-SP)

Leila Darin (PUC-SP)

Resumo: Trata-se de analisar a figura literária do Lobo, o ancestral mais famoso entre os antagonistas da literatura para infância, numa perspectiva comparatista com a figura da Onça, tal como ela surge em algumas obras da literatura brasileira infantojuvenil. Para essa análise comparatista, concentramo-nos nas obras Procura-se Lobo, de Ana Maria Machado, e Onde a Onça Bebe Água, de Veronica Stigger e Eduardo Viveiros de Castro, com ênfase especial na leitura do jogo entre o texto e as ilustrações, de Laurent Cardon e de Fernando Vilela, respectivamente. No caso do Lobo,

nossas reflexões dialogam com estudos de Jacques Derrida; para pensar a figura da Onça, partimos de trabalhos de antropologia sobre o perspectivismo ameríndio.

Palavras-chave: lobo, onça, violência e cultura, perspectivismo ameríndio

Lições de entropologia II: Tradições textuais e desintegrações literárias

Eduardo Jorge (Universität Zurich, Suíça)

Resumo: Este ensaio busca articular um conjunto de tradições textuais que, a partir de uma abordagem sincrônica, vai de *Os Lusíadas*, de Camões, até *A queda do céu*, de Davi Kopenawa e Bruce Albert, passando pelas *galáxias*, de Haroldo de Campos, e *Macunaíma*, de Mário de Andrade, até os cantos da mitologia murubo traduzidos por Pedro Cesarino e pela poética de André Vallias. O ponto que age como um elemento articulador desse encontro vem da noção “entropologia” (2018, p. 496), que Claude Lévi-Strauss esboça no final de *Tristes trópicos*. Esse gesto do antropólogo deixa em aberto a entropologia para que outros leitores possam desenvolvê-la: “Cada fala trocada, cada linha impressa estabelecem uma comunicação entre dois interlocutores, tornando plano um nível que se caracterizava antes por uma diferença de informação, logo por uma organização maior. Mais do que ‘antropologia’, seria preciso escrever ‘entropologia’, o nome de uma disciplina dedicada a estudar em suas mais altas manifestações esse processo de desintegração” (2018, p. 496).

Palavras-chave: A queda do céu; Os Lusíadas; Galáxias; Macunaíma; Tristes Trópicos

Lugar de falha: A rede na perspectiva do peixe

Marília Librandi-Rocha (Princeton University, EUA)

Resumo: Esse texto segue a forma de uma teoria em ato situada entre o estudo crítico e a expressão artística, de modo a abrir, como sugere Isabelle Stengers, interstícios nos espaços do saber. Assim como Cecilia Cavaleri e Deborah Danowski propõem o “ovulário” em contraposição ao “semínario”, propomos o “falhatório” em resposta ao “falatório” e o silêncio como forma de expressão e modo também de grito. A falha é o lugar do erro e é também fratura e fenda. Ao modo de uma escrita em exposição, justapomos uma série de falas nas quais os vazios vão se unindo para gerar a imagem de uma rede percebida pela ótica de um peixe, isto é, feita apenas de buracos por onde se pode escapar, de acordo com o aforismo perspectivista de João Guimarães Rosa. A proposta é pensar menos os artefatos de captura e mais os de soltura. Figurações de redes de dormir, artefato ameríndio por excelência, e de redes de pescar, artefato de comunidades ribeirinhas, são os dois materiais de base; daí as extensões operam em cadeia de associações: do dormir ao sonhar, das redes xamânicas aos buracos e suas emanações e metáforas na prosa e na poesia como intervenções em uma rede de escutas.

Palavras-chave: lugar de falha; Guimarães Rosa; teoria literária; perspectivismo ameríndio; cosmopolítica

AUTORIA

Alexandre Nodari é Professor de Literatura Brasileira da Universidade Federal de Santa Catarina e dos Programas de Pós-Graduação em Literatura da mesma instituição e de Letras e Filosofia da Universidade Federal do Paraná. Foi professor do Departamento de Literatura e Linguística da UFPR de 2015 a 2022. Fundador e coordenador do SPECIES - núcleo de antropologia especulativa (<http://speciesnae.wordpress.com/>). Fez o doutorado sobre o conceito de censura e o mestrado sobre a Antropofagia, ambos no PPGL/UFSC sob orientação de Raúl Antelo. Co-ministrou, com Eduardo Viveiros de Castro, o seminário de pós-graduação “Do matriarcado primitivo à sociedade contra o Estado: cartografia da hipótese antropofágica” no Museu Nacional/UFRJ (2012). Em 2011, co-ministrou algumas sessões do seminário de pós-graduação (na UBA) “Sacro Poder”, a cargo de Fabián Ludueña e Emanuele Coccia.

Ana Estaregui (Sorocaba, 1987) é poeta, doutoranda em Literatura e Crítica Literária pela PUC-SP, formada em Artes Visuais (FAAP). É autora dos livros *Chá de Jasmim* (Patuá, 2014), *Coração de boi* (7Letras, 2016) e *Dança para cavalos* (Fósforo/Luna Parque 2022). Trabalha organizando grupos livres de escrita e artes visuais.

Eduardo Jorge ensina Literatura Comparada e Cultura Visual. É professor associado do Instituto Suíço de Tecnologia - ETH, membro da cátedra *Art in Space and Time*, conduzida pela artista e professora Rosa Barba, e membro associado do Centro de História e Teoria da Arte - CEHTA, da EHESS, Paris. Possui doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG e foi pesquisador do Instituto Max Planck, em Roma, e do Centro alemão de história da arte (DFK) - Paris. Publicou *O mundo a zero. Drummond, Haroldo de Campos, Ricardo Aleixo e as máquinas do mundo* (ed. UFMG, 2024), *O fantasma do método* (Iluminuras, 2024), *Signo, sigilo. Mira Schendel e a escrita da vivência imediata* (Lumme Editor, 2019) e *A invenção de uma pele. Nuno Ramos em obras* (Iluminuras, 2018).

Fabio Roberto Lucas é professor do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Realizou pós-doutorado no IEL/Unicamp (2021-2022) e no PPG de Letras da Universidade Federal do Paraná (2019-2021). Foi professor de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade Federal de Minas Gerais (2021). Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (2018) com passagem em 2017 pela Université Paris Ouest Nanterre. É membro do Grupo de Pesquisa Categorias da Narrativa (Brasil/ CNPq), desde 2021. Participa da Equipe Valéry do ITEM/CNRS (França), desde 2023. Junto com Roberto Zular, editou e traduziu o livro *Poiética [Cadernos]*, de Paul Valéry, semifinalista do prêmio Jabuti de 2023 na categoria tradução. Com Fernando Scheibe, traduziu *A Vida Enigmática dos Signos: Saussure e o nascimento do estruturalismo*, de Patrice Maniglier.

Gabriel Salvi Philipson é doutor em Teoria e História Literária na Unicamp sob orientação de Márcio Seligmann-Silva, tendo realizado estágio de pesquisa na Freie Universität Berlin, sob orientação de Susanne Zepp, com pesquisa fomentada pelo CNPq, pela FAPESP e pelo DAAD pesquisando a relação entre teoria descolonial e filosofia da técnica a partir das obras teóricas e filosoficionais de Vilém Flusser. É também tradutor, bacharel (2013) e licenciado (2014) em Filosofia e mestre (2017) em Teoria Literária e Literatura Comparada na USP. Atualmente, realiza pesquisa de nível pós-doutoral em Estudos da Linguagem na PUC-SP sob supervisão de Fábio Roberto Lucas, na linha de pesquisa “Poéticas literárias: oralidade, escrita e manifestações tecnológicas” sobre a escrita literária literal da natureza e as (im)possibilidades da literatura no antropoceno.

Jamille Pinheiro Dias é atualmente diretora do Centro de Estudos da América Latina e do Caribe no Instituto de Línguas, Culturas e Sociedades (ILSC) da Escola de Estudos Avançados da University of London, onde também trabalha como professora. Além disso, ela é pesquisadora afiliada ao Amazon Lab no Franklin Humanities Institute da Duke University, onde foi anteriormente bolsista von der Heyden, e ao Center for Latin American Studies da University of California, Berkeley. Antes de ingressar na Universidade de Londres, trabalhou como pesquisadora associada na Universidade de Manchester como parte do projeto Cultures of Anti-Racism in Latin America, financiado pelo Arts and Humanities Research Council do Reino Unido. Seus estudos envolvem questões ambientais, produção cultural amazônica, artes indígenas e estudos de tradução na América Latina, com foco no Brasil. Antes de trabalhar no Reino Unido, foi bolsista de pós-doutorado no Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo, onde também obteve seu doutorado em inglês. Foi professora visitante na Brown University, professora visitante na Stanford University e assistente de ensino no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Além de seu engajamento em ensino e pesquisa, seu trabalho como tradutora a levou a traduzir autores como Ailton Krenak, Marilyn Strathern, Alfred Gell, Eduardo Viveiros de Castro, Judith Butler e Luiz Inácio Lula da Silva, entre outros.

Leila Darin possui graduação em Língua e Literatura Inglesas pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1977), mestrado em Linguística Geral Descritiva e Aplicada - Exeter University (1986) e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1993). Atualmente é professora titular da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, onde ministra aulas no curso de Pós Graduação em Literatura e Crítica Literária e de Graduação em Letras- Bacharelado em Tradução Inglês/Português. É líder do Grupo de Pesquisa em Estudos da Tradução e da Interpretação (ESTI), certificado pela PUC-SP e cadastrado no CNPq. Suas linhas de pesquisas são Ensino da Tradução; Tradução Literária; Tradução, Língua e Cultura; Tradução Cultural.

Mariana Simoni é professora assistente na área de Literaturas e Culturas Latino-Americanas, com ênfase em Literatura Brasileira no Instituto de Estudos Latino-Americanos da Freie Universität Berlin. Possui doutorado em Estudos Literários pela Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ), além de ter recebido uma bolsa de pesquisa de doutorado da Universitat Autònoma de Barcelona (UAB). É coordenadora do subprojeto “Postautonome künstlerische Interventionen in Brasilien und Argentinien” (SFB 1512 “Intervenierende Künste”) juntamente com a professora Susanne Zepp. Sua pesquisa atual tem foco na Virada Ontológica dos Estudos Literários, Ecocrítica na América Latina e no Brasil e novos materialismos na Literatura e nos Estudos Culturais.

Marília Librandi é pesquisadora, escritora e professora. Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo. Afiliada ao Brazil Lab da Princeton University. Colabora com a Pós Graduação em Letras da PUC-Rio. Foi professora assistente de Literatura Brasileira na Universidade de Stanford, professora convidada e leitora na Universidade de Princeton, e no núcleo Diversitas-USP. É autora de *Writing by Ear* (University of Toronto Press, 2018), *Clarice Lispector e os romances da escuta* (Ed. Relicário, 2020), *Jacob Pinheiro Goldberg. A maravilhosa janela da tela poética sobre a liberdade do mundo*. (Numa Editora), *Maranhão-Manhattan. Ensaios de Literatura brasileira* (7 Letras, 2009). Curadora da biblioteca sonora “Clarice 100 Ears” <https://clarice.princeton.edu/> Seus estudos versam sobre literatura, poesia, perspectivismo ameríndio, artes indígenas e práticas de escrita e escuta. Dirige o Lab Escrita Escuta, uma oficina de escrita que atravessa as esferas acadêmica, pessoal e criativa.

Patrícia Vieira é Investigadora Sénior no Centro de Estudos Sociais (CES) da Universidade de Coimbra. As suas áreas de investigação são Literatura e Cinema Ibéricos e Latino-Americanos, Estudos de Utopia e Humanidades Ambientais. Os seus livros mais recentes são *States of Grace: Utopia in Brazilian Culture* (SUNY, 2018) e o livro co-editado *The Mind of Plants: Narratives of Vegetal Intelligence* (Synergetic Press, 2021). É neste momento Investigadora Principal no projecto ECO – Animais e Plantas em Produções Culturais sobre a Bacia Amazónica, financiado por uma bolsa “Consolidator” do Conselho de Investigação Europeu (ERC).

Paula Gardenia Lucena Gallego é mestra e doutoranda do Programa de Literatura e Crítica Literária pela PUC SP - com bolsa pela CAPES. Possui graduação em Letras, bacharelado e licenciatura, pela Universidade de São Paulo USP (2005), graduação em Filosofia - Claretiano - Faculdade (2021) e graduação em Pedagogia pela Universidade Nove de Julho (2010). É voluntária doutora palhaça do Hospital Municipal do Tatuapé, voluntária contadora de história - Biblioteca Hans Cristian Andersen e escritora independente. Atua como professora e formadora com grande satisfação em Sala de Leitura da Prefeitura Municipal de São Paulo (POSL) e demais projetos relacionados a literatura e educação. É formadora em Contação de História para professores da Prefeitura Municipal de São Paulo além de coordenadora de diversos projetos em Literatura e Protagonismo Juvenil. Foi aluna e professora da educação básica pública durante toda a vida. Tem uma vasta experiência na área de Educação, com ênfase em Literatura, atuando principalmente nos seguintes temas: crítica literária, literatura, comunicação, culturas indígenas e africanas, personagens antagonistas e histórias para o público de educação especial. Ganhou prêmios como professora destaque da prefeitura municipal de São Paulo e Educação em Direitos Humanos.