



**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC-SP**

Ana Laura Duarte de Farias Estaregui

**Dança para cavalos: um experimento de escrita**

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

São Paulo

2021

Autorizo exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta  
Dissertação por processos fotocopiados ou eletrônicos

Assinatura \_\_\_\_\_

Data \_\_\_\_\_

E-mail \_\_\_\_\_

Sistemas de Bibliotecas da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo –  
Ficha Catalográfica com dados fornecidos pelo autor

Estaregui, Ana Laura Duarte de Farias

E79            Dança para cavalos: um experimento de escrita /  
Ana Laura Duarte de Farias Estaregui. -- São Paulo:  
[s.n.], 2021.  
146p ; cm.

Orientador: Maria Aparecida Junqueira.  
Dissertação (Mestrado)-- Pontifícia Universidade  
Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós  
Graduados em Literatura e Crítica Literária. 1.

1.poesia. 2. processo. 3. experimento.  
4. natureza. I. Junqueira, Maria Aparecida. II.  
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo,  
Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e  
Crítica Literária. III. Título.

CDD

**Ana Laura Duarte de Farias Estaregui**

**Dança para cavalos: um experimento de escrita**

**Dissertação de Mestrado**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária do Departamento de Letras sob orientação da Profa. Dra. Maria Aparecida Junqueira.

São Paulo

2021

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal Nível Superior — Brasil (CAPES) — Código de Financiamento 8887.286136/2018-00

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES) — Finance Code 8887.286136/2018-00

**Ana Laura Duarte de Farias Estaregui**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária do Departamento de Letras sob orientação da Profa. Dra. Maria Aparecida Junqueira.

**Aprovada em** \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_

**Banca Examinadora**

---

Profa. Dra. Maria Aparecida Junqueira (orientadora)

---

Profa. Dra. Annita Costa Malufe

---

Profa. Dra. Alice Carvalho Cumplido de Sant'anna

*para flora, grande amor e mistério*

## **agradecimentos**

à pequena flora, pelo amor e a alegria dos dias.

ao meu companheiro alexandre, pela parceria amorosa e por ser o meu primeiro leitor e crítico.

à minha mãe nanci, ao meu pai zizo e ao meu irmão miguel, pela presença, o amor e a confiança de sempre.

à minha orientadora, profa. dra. maria aparecida junqueira, pela sensibilidade, a abertura e o entusiasmo com poesia. por todas as aulas e pela ternura dos encontros.

às poetas-pesquisadoras profa. dra. annita costa malufe e profa. dra. alice sant'anna, pela consistência do trabalho poético que pode ocupar tantos espaços, entre os possíveis e os necessários. também pela leitura tão generosa do meu trabalho e por todas as sugestões na etapa de qualificação.

ao grupo de pesquisa em poesia, pela interlocução e por toda a contribuição de leitura.

à professora dra. maria rosa duarte, pela competência e a precisão nas aulas sobre linguagem.

às professoras vera bastazin, beth cardoso, leila darin, pelas aulas tão valiosas sobre teoria literária, literatura e tradução.

aos colegas lion santiago, lívia mandarino, cinthia limongi, ana máximo, nayá fernandes, debora brum, thiago ozu, juliana valverde, silvia garcia, juliana mutafi, pela leveza dos dias, pelas trocas, ajudas e escuta.

à querida ana albertina, por iluminar as manhãs (por todo o apoio, a orientação e a alegria).

à querida marília garcia e ao leo gandolfi, pela amizade, pelos livros e pela potência da delicadeza.

à querida amiga carla kinzo, pela sensibilidade e por todas as dicas.

às amigas fernanda saba, ticiano pinho, bia lyrio, denise ilha, nathalia pandava, thais jacobson, nydja lubia, marina wang, pela comunhão das experiências ao redor do fogo.

às amigas carol rodrigues, josiane cavalcanti e barbara jimenez por estarem sempre por perto.

às queridas rita sales daní e yaka sales huni kuin, pelas conversas sobre cultura indígena.

à noemi jaffe, grande amiga e professora, por todas as aulas.

ao querido amigo e professor juliano pessanha, pelas aulas e pela amorosidade.

por fim, à mestra ayahuasca pelos ensinamentos transespecíficos que cruzaram as fronteiras entre espécies.

## **resumo**

este trabalho se estrutura a partir de um experimento poético no qual se buscou engendrar uma lógica interna cuja composição pudesse refletir uma poética ordenadora e não limitante, abrindo-se a uma deriva na qual o texto é produzido entre brechas, em partes, levando-se em conta os elementos do acaso e da intuição. trata-se de um trabalho situado em uma zona de convergência entre poema e processo, composto de um corpo de fragmentos organizados de maneira analógica no qual se reúnem anotações, imagens, poemas, registros sobre o processo, diálogos com autores etc. essa formatação, configurada ao redor da produção de poemas, constitui uma espécie de diário ou de relato de bordo de composição e procura investigar a genealogia do texto a partir de exercícios ensaísticos, assim propondo friccionar algumas fronteiras entre escrita em processo, natureza e poema.

**palavras-chave:** poesia; experimento; processo; natureza; fragmento.

**abstract**

this work is structured based on a poetic experiment in which an internal logic was sought whose composition could reflect an ordering and not limiting poetics, opening up to a drift in which the text is produced between gaps, in parts, taking into account the elements of chance and intuition. it is a work located in a zone of convergence between poem and process, composed of a body of fragments organized in an analogical way in which notes, images, poems, records about the process, dialogues with authors, etc. are gathered. this formatting, configured around the production of poems, constitutes a kind of diary or report of composition board and seeks to investigate the genealogy of the text through essay exercises, thus proposing to rub some boundaries between writing in process, nature and poem.

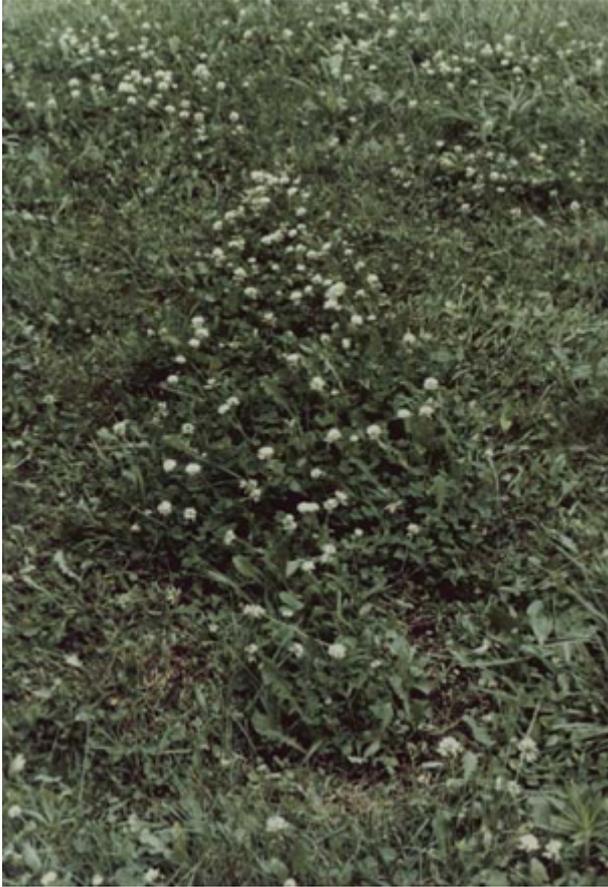
**keywords:** poetry; experiment; process; nature; fragment.

## SUMÁRIO

1. prólogo .....	11
2. itinerários possíveis .....	18
3. dança para cavalos – <i>falar de dança para falar de poesia, falar de poesia para falar de dança</i> .....	21
4. anotações finais .....	117
5. índice iconográfico .....	127
6. referências .....	135
7. bibliografia consultada .....	141



## 1. prólogo



um pouco como escrever  
a pedra  
e não escrever sobre ela  
ou carregar nos ombros o peso  
de repetição  
e nem usá-la para riscar uma superfície  
menos dura criando linhas  
círculos mãos mas  
escrevê-la por dentro, a pedra  
encontrar  
a parte macia dela

*há uma voz da natureza?*

*há uma voz das plantas, do fogo, dos cavalos?*

*pode a escrita ser natureza?*

esta é uma abertura para o exercício experimental da escrita.

escrever para saber. escrever para escutar. escrever para ver. os olhos apontam para fora, procuram linguagens, mas o que se escreve é um aglomerado de coisas esparsas que se acumularam por dentro. é pelo corpo que se aprende: água, silêncio, canto, unhas, brânquias.

escrever para descobrir que vozes são essas. escrever como escreve um peixe que espoca para fora da água ou um inseto que se afunda dentro de uma semente para escapar da chuva. tudo é força da natureza. não existem fronteiras entre o que é dentro, fora, arte ou natureza. a forma é o próprio modo de pensar e, se os guaranis dizem que os pés têm o mesmo nome do chão, isso é escrita e isso é natureza. os pés são a própria terra.

a linguagem não se distingue das forças que permeiam o que se escreve. essa escrita é também um método do pensamento, um lugar para friccionar palavra e imagem. José Tolentino<sup>1</sup> diz que é por dentro das coisas que as coisas são. o mergulhador abre os olhos dentro do mar. o alpinista abre os olhos não além da montanha, mas de dentro dela. os viajantes atravessam nuvens. é por dentro que as coisas se revelam/são. a pessoa que faz uma oração abre os olhos de dentro de deus. está imersa em matéria bruta.

se esses idiomas naturais são intraduzíveis, por que persegui-los? a proposta não é compreendê-los ou imitá-los, mas aprender com eles. ouvir essas vozes como um procedimento natural intrínseco. educar-se pela pedra. e então, talvez, poder escrever como um bicho, deseducar-se. há estruturas, mas há também a quebra dessas estruturas. há sedimentação e também erosão. por vezes há torções que podem inutilizar a palavra. outras promovem apenas uma pequena quebra ou deslocamento. há que se perscrutar com o todo o corpo todo.

como, então, escrever essas vozes sem que isso signifique reproduzi-las em sentido literal? não se trata de transcrever sons, onomatopeias ou ruídos, nem de *escrever como* — e menos ainda de escrever a flor pelo perfume. trata-se, talvez, da busca de uma escrita que seja ela mesma um corpo de sentidos autopoieticos. que brote de si mesma e que carregue os

---

<sup>1</sup> MENDONÇA, José Tolentino. *Um deus que dança* — itinerários para a oração. São Paulo: Paulinas, 2016, p. 45.

fluxos e a tensão interna de sua própria existência no espaço/tempo: como o interior de qualquer átomo. escrita-bicho, escrita-corpo, uma substância.

o método envolve algumas ações fundamentais: anotar, deixar decantar, justapor, cortar, escrever de novo. o método também é o próprio ritmo da escrita e, portanto, ela própria. a palavra é o procedimento. a palavra é coisa dura e matéria administrável. como qualquer corpo físico, pode ser distorcida, resistir e se decompor. há também uma camada de imprevisibilidade de onde podem surgir elementos inesperados, e também disso esta escrita é feita.

o experimento consiste na criação de um sistema não hierárquico de palavras que busca manter uma observação atenta à corporeidade da linguagem e à investigação do próprio fazer. se em algum momento houve delimitação entre poema e pensamento sobre poesia, isso deixou de fazer sentido ao longo do processo. os poemas também discutem processos e os escritos também podem ser construídos de maneira aberta a partir de exercícios que seguem percursos similares: partem de anotações para serem desenvolvidos posteriormente (do caos para alguma ordem possível). a forma produz sentidos, e não o contrário.

nas etapas iniciais o procedimento consistiu basicamente em dar vazão à escrita sem uma ordenação sistematizante anotar palavras, diálogos com autores, salvar imagens, juntar. foi condição fundamental que esses escritos não fossem editados tão cedo, e durante a maior parte do tempo de pesquisa achei que não fosse conseguir finalizar o trabalho. essa ação de finalizar parecia não fazer sentido num processo cujo propósito é o seu próprio percurso, um perambular em torno do eixo da própria experiência de escrever/descobrir enquanto se escreve e de uma ação cuja natureza é um exercício de experimentar sem uma finalidade prática. a proposta de trabalhar em duas etapas procurou dar prioridade aos processos intuitivos e analógicos, apenas em um segundo momento se estabelecendo parâmetros de organização.

o fim deste percurso se deu a partir de uma necessidade objetiva de cumprir os prazos determinados pelo cronograma de pesquisa e encerrar. o trabalho, que se desenvolveu na medida de seu próprio fazer, poderia continuar indefinidamente, tal como um sistema que entropicamente é alterado em sua totalidade a partir de um novo microacontecimento. a edição se mostrou um procedimento fundado na percepção atenta da parte/do todo para que então fosse possível pensar em alguma lógica interna — na qual o trabalho de corte se revelou tão importante quanto o de escrita. não fosse a necessidade de entregar um trabalho “concluído”, o prazo, poder-se-ia permanecer acrescentando números e números a esta lista, e

esses novos acréscimos certamente continuariam a alterar o texto já produzido e exigiriam novas e novas refacções, e mais cortes e novos agrupamentos etc.

desta deriva, que originou um corpo de fragmentos ou uma espécie de diário de anotações numerado, não se chegou a um resultado conclusivo, mas a alguns aspectos que foram sendo percebidos ao longo do processo como intrínsecos ao trabalho. paul valéry comenta no ensaio *introdução ao método de leonardo da vinci* que “as ciências e as artes diferem principalmente nisto, que as primeiras devem visar resultados certos ou enormemente prováveis; as segundas podem esperar apenas resultados de probabilidades desconhecidas”.<sup>2</sup> assim, um dos pontos centrais que guiaram os percursos desta pesquisa foi uma espécie de perseguição à natureza de sua escrita, de onde se pôde estabelecer uma problemática na qual o texto foi colocado em uma perspectiva em que se entende como parte da natureza ou como natureza ele mesmo. sendo experimentado como uma espécie de pulsão, unidade viva que se relaciona com o entorno e possui corporeidade, densidade e plasticidade. outros pontos-chave que se apresentaram como campo do desejo deste experimento foram a abertura para a multiplicidade; a forma como sentido; o fragmento como unidade total; a não hierarquia dos termos, pensada como uma ética do fazer.

buscou-se promover condições para a criação de uma tecnologia da escuta na qual palavra busca palavra e em que não existe um propósito transcendental da escrita, muito embora haja magia e espaço para o mistério. se uma perspectiva platônica implicaria as noções de comparação — *o texto é como a coisa* ou *o texto imita a coisa/é um reflexo dela* — , procurou-se empregar aqui a noção de metáfora num sentido direto, onde a palavra se dobra para ser a própria coisa e não procura falar sobre ela. tanto a estrutura formal deste trabalho quanto a lógica que rege o seu funcionamento não são fruto de um trabalho programático, mas de uma associação livre dos assuntos e reflexões que foram aparecendo durante a escrita, de onde se entendeu que não havia diferenças entre sua estrutura e seu modo de pensar, levando a uma noção de *poética do processo*.

esta investigação consiste, portanto, em uma espécie de diário processual de escrita no qual as referências, as reflexões sobre as hesitações do caminho e o que podemos chamar de *livre escrita* se misturaram, compondo uma teia de pequenas partes justapostas, e talvez isso possa ser o que chamamos de técnica do trabalho. o ato de selecionar e editar trechos já é, de algum modo, incorporá-los — torná-los corpo. pode-se dizer que essas vozes se somaram na

---

<sup>2</sup> VALÉRY, Paul. *Variedades*. Tradução Maiza Martins de Siqueira e organização de João Alexandre Barbosa. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 140.

composição de um pensamento ensaístico (e errante) sobre o fazer. penso no método da montagem literária de benjamin: “não tenho nada a dizer. somente a mostrar. não me apropriarei de formulações espirituosas, não surrupiarei coisas valiosas. porém, os farrapos, os resíduos: estes não quero descrever e sim exibir”.<sup>3</sup>

quando ana cristina escreve sobre katherine mansfield e traduz um de seus contos mais emblemáticos, “bliss”, no qual as notas de rodapé chegam a ser quase maiores que o próprio conto, a poeta escolhe ressaltar um trecho no qual mansfield comenta a técnica. curiosamente o trecho escolhido tem a mesma dicção de ana c., e quase chegamos a pensar que foi escrito por ela:

tenho paixão pela técnica. tenho paixão em transformar o que estou fazendo em algo completo — se é que me entendem. acredito que é da técnica que nasce o verdadeiro estilo. não há atalhos nesse caminho.<sup>4</sup>

quando escolhe essa passagem, talvez ana c. esteja falando sobre a construção de estruturas. estruturas que designam o que se escreve escrevendo. talvez esteja empregando este termo, “técnica”, para falar sobre a ação persistente de um fazer que olha para si em tempo integral — não há atalhos. não há caminho preestabelecido e, talvez, seja desse fazer atento que se possa produzir algo “completo” (ainda que aberto, ambíguo etc.) para produzir isso que se chama estilo.

é importante dizer que em alguns trechos deste trabalho empreguei o termo “técnica” numa perspectiva comum às artes visuais, na qual usualmente designa um *know-how* ou uma metodologia prévia da qual não se pode desviar para se realizar um trabalho. aprender a técnica da gravura metal significa saber como fazer para executar as etapas de uma gravura em metal (o uso dos ácidos, o polimento do cobre, a transferência da imagem pela prensa etc). esses recursos técnicos são evidentemente necessários para a realização do trabalho. ainda que possa haver subversão posteriormente, conhecer uma técnica é ponto de partida para poder iniciar uma investigação poética. nesse sentido, é importante ressaltar a diferença de perspectiva entre esta abordagem e a abordagem realizada por ana c.

---

<sup>3</sup> BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007. p. 943.

<sup>4</sup> MANSFIELD apud CESAR, Ana Cristina. *Escritos da Inglaterra*. Tradução de Maria Luiza Cesar. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 10.

penso que nesse trecho ana c. está falando sobre a construção de uma poética. em alguns momentos deste trabalho, o termo foi empregado em ambos os sentidos: ora como *know-how*, ora como elaboração de um modo próprio de escrever.

talvez um dos questionamentos que mais mobilizaram os alicerces (inclinados) desta pesquisa tenha a ver com a ação de fazer o texto *buscar ser a própria coisa* e tenha relação direta com outra pergunta norteadora deste trabalho: *como afirmar que a escrita pode ser natureza?*

se a utopia deste trabalho é fazer coincidir *palavra* e *mundo* em substância, entendendo a escrita com um elemento natural, uma língua feita de terra, como quis nuno ramos, e assim poder diminuir as distâncias entre o que se escreve e o que se gostaria de escrever, poder frequentar essa língua-pedra, talvez seja preciso entender este texto como corpo propriamente dito. olhar por muito tempo o corpo de um poema até perder de vista o que não seja corpo. até sentir separado dentre os dentes um filete de sangue nas gengivas.<sup>5</sup> e afirmar como o narrador de clarice: “eu não sou um intelectual, escrevo com o corpo. e o que escrevo é uma névoa úmida”.<sup>6</sup>

se a relação com o texto pode-se dar não sob o prisma regulador do intelecto, mas a partir de uma percepção mais intuitiva e corpórea, ela é, paradoxalmente, também mais exata, no sentido de designar uma unidade de elocução de uma exatidão. por se tratar de uma elocução intransitiva, não remete seu sentido a um conteúdo, não quer comunicar, mas ser exatamente o que é sendo, uma verdade exata naquilo que designa/configura. conforme jean-luc nancy, a poesia nega que o acesso ao sentido possa ser confundido com um modo qualquer de expressão ou de figuração — não por ser ela qualquer coisa de superior, mas por ser justamente um fim em si mesmo. ela é o que é — idêntica a si própria. assim, o que se deseja é “fazer tudo falar, que depõe todo o falar nas coisas”.<sup>7</sup> e, desse modo, buscar um livre trânsito entre corpos.

deste exercício de evocar nas coisas a sua escrita — é a escrita que se escreve —, chegou-se a pontos de tensão que foram despontando ao longo do trabalho, porém não respondidos de forma sistemática, mas postos em atrito a partir de recortes de autores de referência. *o que é o outro para a linguagem? qual a natureza do texto? pode a escrita ser natureza? o que faz de um poema um poema?* foram alguns deles. para colocar em

---

<sup>5</sup> CESAR, op. cit., p. 19

<sup>6</sup> LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984, p. 22

<sup>7</sup> NANCY, Jean-Luc. Fazer, a poesia. Tradução de Tradução de Leticia Della Giacoma de França, Janaina Ravagnoni e Mauricio Mendonça Cardozo. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 15/2, p. 414-422, jul-dez 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/alea/v15n2/10.pdf>. Acesso em: 25 mar. 2021, p. 417.

movimento esses questionamentos, recorri a áreas afins, com as quais não tinha propriamente uma relação de intimidade, mas de afeto e curiosidade. se me vali de trechos de pesquisadores da dança na investigação, foi para buscar alguma distância da palavra. se em alguns pontos procurei intersecções entre a antropologia, a epistemologia indígena e a poesia, foi porque encontrei nessas áreas aspectos comuns de procedimento e prática. e se, em alguns momentos, recorri à experiência empírica ritualística, direta no que tange ao estilhaçamento da linguagem ou à não linguagem, é porque pude experimentar diretamente no corpo essa vivência.

assim, o propósito desta pesquisa não é chegar a algum lugar, mas espalhar-se até ocupar espaço. dançar os corpos, fazer dançar as palavras, procurar no ato forma e desígnio autônomos. a dança como um movimento total onde o gesto ou a pausa não são separados do suporte. inventar formas de escrever/viver, de olhar, de errar. mobilizar estados anímicos e chamar as forças pelas batidas dos pés. até desaparecer. *os pés são a própria terra.*

## 2. itinerários possíveis

*... múltiplos itinerários, porque é com a fragmentação, a multiplicidade, a permeabilidade de imagens e signos que se deparam o tempo todo. “itinerários” parece mais adequado que “roteiros”, uma vez que o segundo termo pressupõe indicações metódicas e minuciosas, nem sempre claramente discerníveis num panorama como o atual, que está tentando redefinir novas funções e novos regimes para as práticas artísticas.*

Annateresa Fabris, para o catálogo da 24ª Bienal de São Paulo

os questionamentos sobre técnica e sobre os limites entre natureza, arte, forma e conteúdo foram assim se mesclando ao longo desta investigação. neste percurso irregular, construiu-se uma teia de escritos fragmentários que se unem ora por contraposição, ora por similaridade. observaram-se nos textos algumas características recorrentes que podem ser mais bem destrinchadas ao longo da leitura do trabalho. embora nenhuma delas seja absoluta, essas decisões indicam tendências a partir de uma análise posterior ao trabalho de escrita e edição. desse modo, elenco algumas escolhas feitas ao longo do processo:

1. procurei jeitos de dizer em que a coisa fosse presentificada/demonstrada;
2. procurei não comparar, mas produzir relações afirmativas entre elementos;
3. procurei empregar o tempo presente;
4. procurei os infinitivos;
5. procurei uma fala rente ao cotidiano;
6. procurei mais o plural e o feminino;
7. procurei, muitas vezes, cortar vírgulas e deixar os elementos colados uns aos outros;
8. procurei antes disso a indeterminação de um sujeito;
9. procurei um texto que não esquece que é um texto;
10. procurei não produzir quebras aleatórias (mas quebras que compusessem unidades de sentido que, por vezes, pudessem ganhar novas reverberações pela própria quebra);
11. procurei observar o ritmo do poema — fosse para fazer o texto fluir em si mesmo — fosse para chocar-se contra si mesmo;
12. procurei criar condições para uma performatividade da escrita;
13. procurei entender a dança como procedimento análogo.

## **floema-fluxo**

ninguém aprende um novo idioma  
sem antes ter se lançado a ele  
como se já o conhecesse  
sem, por uma vez sequer,  
ter arriscado supor  
um significado desconhecido  
uma sílaba impronunciável como se já soubesse  
antes  
o som e o sentido  
por dedução  
fúria dos ouvidos e coração  
daqui debaixo escuto o som dos outros  
e já não tento traduzi-los  
galho a galho  
pelo a pelo  
pele contra músculos em “u”  
ouvi-los de olhos fechados  
as mãos sobre os joelhos  
é a única forma de entender.



## DANÇA PARA CAVALOS

*falar de dança para falar de poesia*

*falar de poesia para falar de dança*



*Os meus cavalos aproximam-se rodopiando.  
Os meus cavalos aproximam-se  
relinchando.  
Rodopiando, aproximam-se.  
Vindos de todo o universo, aproximam-  
se.  
Os meus cavalos dançarão; oxalá tu  
possas vê-los  
Os meus cavalos dançarão, uma nação  
de cavalos dançará; oxalá tu possas vê-los.*

Black Elk<sup>8</sup>

DANÇAM; DANÇAM

*Como se no mar as ondas  
não se arqueassem o bastante.*

*Como se na terra as pedras  
não se elevassem o bastante.*

*Como se no ar as nuvens  
não rodassem o bastante.*

*Como se o azul planetário  
não fosse o longe bastante.*

*Dançam.*

Fiama Hasse Pais Brandão

---

<sup>8</sup> Canto-poema sobre uma visão do xamã sioux-oglala Black Elk transcrito pelo poeta John Neihardt (*Alce Negro fala* — a história da vida de um homem-santo dos Sioux Oglala. Tradução de Fernando Gonçalves e Júlio Henriques. Lisboa: Antígona, 2000).

1.

aprender a pensar  
como pensa uma flor

*abrir*

ninguém sabe melhor  
pensar como pensa um rio

ir ir, a água sabe

ser água

lançar-se à outra ponta

todas as águas são a mesma

quando se chocam contra as pedras

pensar como pensa uma pedra

*considerar*

todas as substâncias

de seu corpo

insetos seiva

pétalas

pensar como pensa a terra

*receber*

ninguém sabe melhor criar

do que a terra a morte

frutos amarelos flores roxas

árvores como montanhas

aprender a pensar com a morte

a montanha

conhecer

os princípios invisíveis do ar

*ou como fazer para dançar*

*sem peso*

2.



3.

“a espinha dorsal é inclinada para a frente. a dança desliza nesse declive.”<sup>9</sup>

4.

kazuo ohno recomenda começar por onde não sabemos. dançar porque não se entende. o começo só pode ser este: não saber começar — e então dançar. dançar até onde puder e com todo o empenho. *cannot understand*, tudo bem. não se preocupem, façam. pois então façam o que quiserem, com todo o empenho, ele diz.

---

<sup>9</sup> UNO, Kuniichi. *Hijikata Tatsumi — pensar um corpo esgotado*. São Paulo: N-1 Edições, 2018, p. 187.

5.

dançar as vozes, girar  
dançar o giro, durante  
a gira não existe quem  
onde por que mas  
o puro giro girar  
girar girar girar

6.

e paulo henriques britto: “— falar, falar muito/ são as palavras que suportam o mundo,/ não os ombros. sem o ‘porque’, o ‘sim’”.<sup>10</sup> um equivalente à versão descrita por pina bausch sobre a fala de um cigano: “dance, dance, senão estamos perdidos”.<sup>11</sup> o movimento deve justificar a si mesmo. é o que é e não há como parafraseá-lo.

7.

a criação talvez possa ser pensada como um grande sim (permeado por vários não).

8.

ezra pound diz que não importa saber por qual perna se começa a fazer a mesa desde que ela tenha quatro pernas e fique em pé depois de terminada.<sup>12</sup> a mesa talvez até possa ter somente três pernas, desde que a sua estrutura se mantenha em pé e não tombe com o uso. no caso de uma mesa cuja finalidade ontológica é a de ser uma superfície estável para acomodar objetos, podemos dizer que ela se cumpre quando atinge esse objetivo — afinal, de que vale uma mesa sobre a qual escorrem os objetos? no caso do poema cuja utilidade pode ser percebida de outra forma, quais parâmetros devem ser considerados para que um poema ou um conjunto de poemas “pare em pé sozinho”? ou, antes, o que significa parar em pé em poesia?

---

<sup>10</sup> BRITTO, Paulo H. *Macau*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 18.

<sup>11</sup> BAUSCH, Pina. Dance, senão estamos perdidos. Tradução de José Marcos Macedo. *Folha de S.Paulo*, 27 ago. 2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2708200008.htm>. Acesso em 24 mar. 2021.

<sup>12</sup> POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2013, p. 67.

9.



10.

*enxergar o poema pronto*  
inclinado  
relativamente cedo — quase nunca  
escrito e reescrito  
escrito muitas vezes, passando  
por muitas versões  
antes de desaparecer  
na página  
na imagem

11.

um exercício de insistir/experimentar conduz a escrita  
não é um plano objetivo  
não há um desejo de ilustrar nenhuma teoria sobre poética  
retornar, retornar. continuar. falhar.

12.

como a flor do tabaco  
e sua fumaça ofertada  
já está no ar  
com todo tipo de pluma  
que se desmancha com vento  
porque sempre estive  
no rio sem cor  
que atravessa os arrozais  
o fogo ou um poema  
que não tem começo ou fim  
mas cruza a paisagem  
com sua pequena água  
e não começa nunca  
porque esse movimento  
*começar*  
não existe  
é um gesto antigo  
um desenho circular preexistente  
riscado na pedra  
uma caverna  
uma cicatriz de nascença  
um ovo

13.

o artista evandro carlos jardim<sup>13</sup> diz que o trabalho deve considerar a dimensão da própria vida, pois o que lhe interessa é trabalhar na continuidade e não buscar a intenção de algo acabado. o caráter fragmentado destes escritos tem a forma de anotações (ou de um diário de anotações numeradas) do processo. esta escrita coincide com um período bastante conturbado que passei: a descoberta de uma gestação, um parto, os meses consecutivos de puerpério e um período de isolamento provocado por uma pandemia. para mim este texto só poderia ter o formato estilhaçado.

---

<sup>13</sup> JARDIM apud SALLES, Cecília. *Gesto Inacabado*. Processo de Criação Artística. São Paulo: Fapesp Editora; Annablume, 2008, p. 43.

14.

de modo semelhante, em *poesia e realidade* ferreira gullar<sup>14</sup> escreve sobre sua experiência de poeta — e não pretende de modo algum se colocar como exemplo e em nenhum sentido buscar estabelecer parâmetros que delimitem as fronteiras do poema —, afirmando que sua vida se confunde com seu trabalho. para ele um poeta pode falar dos homens (e, às vezes, pelos homens) somente na medida em que fala de si mesmo e assim se confunde com os demais. somente falando do próprio bairro se pode falar do mundo — e se confundir com ele.

15.

é preciso que haja uma estrutura,  
uma coisa sólida, consistente,  
artificial, capaz de ficar  
sozinha em pé (não necessariamente  
exatamente na vertical), dura

e ao mesmo tempo mais leve que o ar,  
senão não sai do chão. e a graça toda  
da coisa, é claro, é ela poder voar,  
feito um balão de gás, e sem que exploda

na mão, igual a um fogo de artifício  
que deu chabu. não. tem que ser na altura  
de um morro, no mínimo, ou de um míssil

terra-a-ar. sim. menos arquitetura  
que balística. é claro que é difícil.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> GULLAR, Ferreira. *Poesia e realidade* in *Uma Luz do chão*. Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1978, p. 35.

<sup>15</sup> BRITTO, op. cit., p. 17.

16.



17.

nuno ramos<sup>16</sup> diz para não completarmos tudo. estar em dia consigo é uma forma de avareza. é preciso encontrar a fração correta do fracasso. saber perder/calar. entender que a energia é limitada e deve estar sempre em fluxo, senão dissipa. escolher conscientemente o silêncio faz depositar uma porcentagem de substância nas palavras do futuro. o poeta reuben<sup>17</sup> diz que criar alguma coisa é chegar a si mesmo; porém, às vezes, é fundamental não organizar uma narrativa para si.

---

<sup>16</sup> RAMOS, Nuno. *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2009, p. 25.

<sup>17</sup> REUBEN. *Um pensamento estranho atravessa meu crânio e desce até as entranhas*. São Paulo: Luna Parque, 2018, p. 7.

18.

alguns poemas poderiam continuar a ser editados indefinidamente porque permitem novas combinações com outros versos. outros, porém, me parecem *ter a forma que deveriam ter*. nos casos dos poemas que permitem acomodar múltiplas possibilidades, é muito mais difícil compreendê-los como terminados. nesses casos vale aquela ideia de que não é possível terminar um poema, mas sim abandoná-lo.

19.

*há uma voz das plantas?*  
*há uma voz do fogo?*  
*há uma voz dos cavalos?*

20.

tenho bastante dificuldade para entender algo como pronto. assim como levo muito tempo para escolher as palavras de um poema porque escolher sempre implica desistir imediatamente de outra coisa. uma das coisas que aprendi com as artes visuais foi exercitar o ato de hesitar. não buscar respostas. não procurar compreender por via mental. a arte não é uma ciência exata, embora tenha parâmetros que se sustentem na linguagem. um dos fenômenos acerca da palavra que mais me interessam é a possibilidade da existência de múltiplos sentidos simultâneos ao redor de um único termo. o mesmo se dá em qualquer outra arte: há sempre muitas camadas de leitura.

21.

nas palavras de aristóteles, “toda potência é impotência do mesmo e em relação ao mesmo”.<sup>18</sup> agamben prossegue dizendo que a passagem da potência em ato não anularia a potência da ação, mas que nesse instante esta se converteria em potência-de-não. alguns artistas trabalham justamente nesse limiar entre o fazer e o não fazer; apresentar os objetos ou aproximá-los, mas sem produzir uma ação deliberada entre eles: deixar que a ação aconteça

---

<sup>18</sup> ARISTÓTELES apud AGAMBEN, Giorgio. *A potência do pensamento*. Tradução de António Guerreiro. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015, p. 20.

no espectador. o simples fato de dispor os objetos numa superfície ou, antes, a escolha de cada um desses elementos já é, em si, um modo de articular um trabalho. é como se as possibilidades de relações se mantivessem todas em potência. talvez exista uma equação em que escrever seja equivalente a não escrever.

22.

olhar o poema  
como quem olha a paisagem  
uma sucessão de ruas  
a perder de vista  
algumas se cruzam em X  
encruzilhadas de ofertar espuma  
ou farinha  
outras serão para sempre  
paralelas no tempo  
não irão tocar  
pé a pé o calor do outro  
às vezes cada linha é  
um continente inteiro  
com idioma próprio mar  
e o seu modo próprio de fazer:  
apenas trigo água e sal

23.

pensar em movimentos que antecedam à escrita. pré-escrever. preparar o corpo para a escrita. quase escrever. *mise en place*.

24.



25.

em *a câmara clara*, barthes diz que existe um saber fotográfico e ele consiste basicamente em três movimentos: fazer, suportar e olhar.<sup>19</sup>

26.

justapor fruta e faca, a mágica  
acontece  
no prolongamento  
do presente estendido  
onde se desconhece começo e fim  
o xamã crê e por isso é o bicho  
a própria força de fazer  
fazendo o que língua não captura nunca  
apanhando no ar a palavra  
do que não se pode dizer  
sem cantar

---

<sup>19</sup> BARTHES, Roland. *Câmara clara*: nota sobre a fotografia. Tradução Júlio Castañon Guimarães. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 20.

juntar ervas e intento  
aguardar  
o poeta junta palavras e não sabe  
o bicho espera a presa e salta  
em direção ao nada: apenas ele  
o seu coração vazio, o outro  
*e não saber.*

27.

1. como fazer para desaparecer no poema?
2. o que significa escrever o corpo (e não com o corpo)?
3. o que se pode escrever sem palavras?
4. a) como fazer para fazer  
b) como fazer para suportar  
c) como fazer para olhar?

28.

quando não está escrevendo  
clarice lispector<sup>20</sup> diz  
que não sabe como se escreve.

29.

escrever como um exercício de puro presente | o ato de escrever produz entropia no texto. na física os sistemas sempre começam com as entropias mais baixas (o calor sempre parte do corpo mais quente para o mais frio). a equação que representa essa transformação ( $\Delta S \geq 0$ ) nunca diminui. é sempre maior ou igual a zero. ao se misturar, tudo se desorganiza.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> MACHADO, Ana Maria. Diante da solidão de Clarice. *Serrote*, São Paulo, n. 35-36, nov. 2020, p. 114. Disponível em: <https://www.revistaserrote.com.br/2020/12/diante-da-solidao-de-clarice-por-ana-maria-machado/>. Acesso em: 24 mar. 2021.

<sup>21</sup> ROVELLI, Carlo. *A ordem do tempo*. Tradução de Silvana Cobucci. São Paulo: Ed. Objetiva, 2017, p. 32.

30.

dançar como escrever  
comer como plantar  
caminhar como cozinhar  
morrer como escrever como dobrar  
como carregar  
uma semente de arroz

31.

o exercício do olhar pode culminar no ver  
muitas vezes tenho a impressão de que vejo o que estava procurando ver  
o que queria ver  
*olhar novamente o espaço*  
*dançar o espaço*  
*dançar o espaço*  
um poema pode ser muitos

32.



33.

talvez um texto possa ser considerado pronto quando o equilíbrio interno entre seus elementos seja alcançado. um equilíbrio que não está apoiado sobre uma ideia de estabilidade ou simetria, mas que seja um agrupamento passível de continuar a gerar significados. é preciso que essa configuração seja porosa.

34.

um texto que seja perecível, impermanente, mutável. wislawa szymborska diz que há três destinos para um texto: 1. ele ser lido atentamente e comentado/ 2. ele ser apenas lido/ 3. ele ser jogado no lixo. há, ainda, uma quarta via: desaparecer sem ter sido escrito — guardar para si um murmúrio.

35.

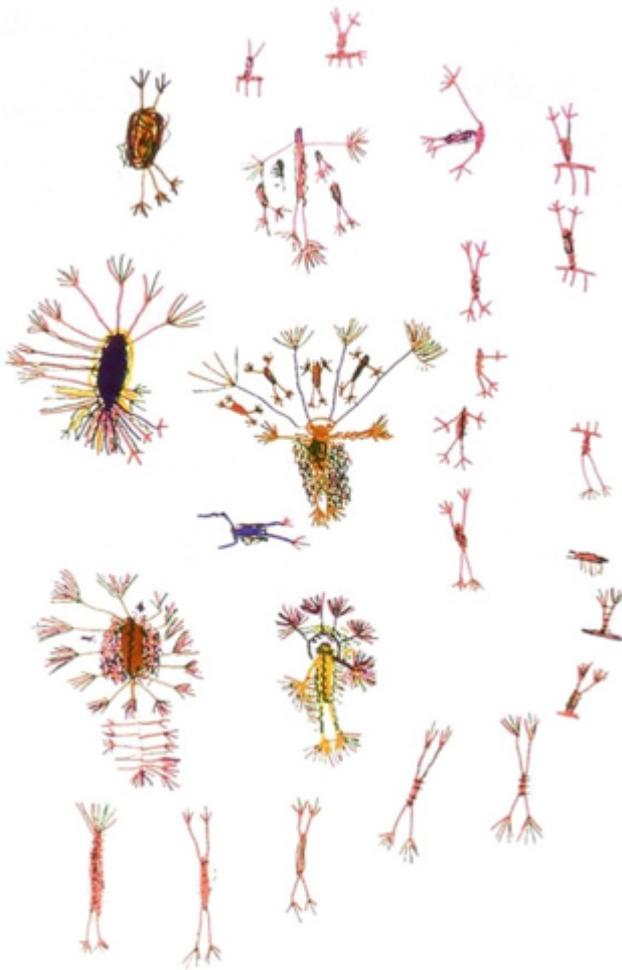
se não estou enganada, foi henry miller quem disse ser importante importante parar de escrever tendo ainda algo a dizer, não como quem evita esvaziar um desejo, mas a fim de saber parar, mas saber parar antes de começar a tagarelar (como num tantra, onde se interrompe o estado de prazer antes do gozo). se, de um lado, penso que essa ideia funciona no ambiente informal de uma conversa ou de uma leitura pública, quando penso sobre a escrita intuo que o mecanismo seja o oposto: me agrada a ideia de deixar sair esse primeiro jorro mais espesso (e sujo e caótico) para que algo menos generalista possa aparecer. descartar esse primeiro leite como para retirar o excesso de sal do peixe. deixar nascer o texto de dentro do próprio texto.

36.

| poema |

é espaço-tempo, mas é mais espaço que tempo  
embora haja ritmo

37.



desenho yanomami (titi) | a noite | 1970

1. a noite no meio — ñoro
2. a noite no começo — weya
3. a noite bem escura — pata
4. a noite que nasce (logo depois do pôr do sol)
5. a esposa da noite come os filhos
6. os filhos
7. as filhas jovens da noite

38.

“recomeço por isso arremeço por isso teço escrever sobre escrever é/ o futuro do escrever sobrescrevo sobrescravo em milumanoites milumapáginas/ ou uma página em uma noite que é o mesmo noites e páginas.”<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. São Paulo: Editora 34, 1984, p. 1

39.

a pintura e a poesia são duas linguagens irmãs.<sup>23</sup> tanto em uma quanto na outra é preciso admitir que existe uma realidade própria criada a partir de seus elementos na qual nenhuma delas pretende (ou não deveria) ser uma representação do real, mas uma construção de uma realidade própria. barthes diz que a língua é uma linha cuja transgressão designará uma natureza da linguagem: uma área de ação, a definição, à espera de um possível.<sup>24</sup>

40.

me parece muito saudável para o desenvolvimento de uma pesquisa em arte poder experimentar uma linguagem com a qual não se tenha muita intimidade. alguém que dança tentar escrever, um escritor que busque fotografar, um artista visual que tente fazer música. o espaço entre linguagens pode trazer elementos novos e alguma distância para se pensar a prática (a nova e a antiga), uma “falta de domínio” necessária.

41.

assuntos “de fora da arte” quase sempre trazem mais dispositivos para a escrita do que a própria arte. tenho procurado ler sobre biologia. hoje de manhã:

1. descascar uma laranja de uma só vez (formando uma fita)
2. um pouco de chá verde pelo chão
3. um copo que lascou

42.

nunca há um objetivo claro a ser alcançado no poema. no máximo, é possível pensar uma direção para onde remar, um fluxo, um jogo, uma equação sugerida por um ponto de partida a

---

<sup>23</sup> ESCARDUÇA, Carla. Ut pictura poesis. In: *E-Dicionário de Termos Literários* (EDTL). Coordenação de Carlos Ceia. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/ut-pictura-poesis/>. Acesso em 24 mar. 2021.

<sup>24</sup> BARTHES, Roland. *O grão da voz*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 9.

partir do qual ele se desenrola. os poemas são começados em um verso ou uma palavra disparadora e crescem uns e outros de forma desigual, mantendo-se abertos por muito tempo. é uma física. uma espécie de natureza. o processo pode ser comparado ao crescimento díspar de diferentes plantas de um jardim onde cada uma tem um tempo, uma estrutura, um corpo, um ciclo. é o texto que diz o que quer ser dito. pensar o conjunto todo e sua edição é um segundo momento.

43.

como criar um texto que tenha corpo (não necessariamente vertical) mas que guarde algo de incapturável? estaremos, talvez, falando sobre fantasmas? qual deve ser a consistência de uma imagem e como materializá-la?

44.

pela mesma boca passam  
a voz a água  
o sopro

45.



46.

“To honor language is to refuse to exploit its potential to deceive and so coexist with contradiction; producing poetry that is oral and written, communal and authorial, sacred and colloquial — juxtaposed elements that threaten Western conceptions of authorship and literature.”

—

“In Guaraní, word and soul are one word: ñe’ ã. If the language is alive, ontologies and epistemologies encrypted in untranslatable aphorisms are recovered. Spoken words, then, defy mortality with their intangibility: what they bring into being was always there, just imperceptible.”<sup>25</sup>

47.

“outrora fui menino e menina, arbusto,  
pássaro e peixe mudo que salta no mar”<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Trata-se de dois trechos sobre poesia contemporânea guarani retirados da revista *Words Without Borders*, aqui em tradução de minha autoria: “Honrar a linguagem é recusar-se a explorar o seu potencial enganador e assim coexistir com a contradição; produzir poesia que é oral e escrita, comunitária e autoral, sagrada e coloquial — elementos justapostos que ameaçam as concepções ocidentais de autoria e literatura”. “Em guarani, palavra e alma são uma só palavra: ñe’ ã. Se a linguagem é viva, ontologias e epistemologias criptografadas em aforismos intraduzíveis são recuperadas. As palavras faladas, então, desafiam a mortalidade com sua intangibilidade: o que elas trazem à existência sempre esteve lá, apenas imperceptível.” TABER, Elisa. Ñe’ ã: An Introduction to Contemporary Guaraní Poetry. *Words Without Borders*, Jul./Aug. 2020. Disponível em: <https://www.wordswithoutborders.org/article/july-2020-indigenous-writing-project-guarani-an-introduction-elisa-taber>. Acesso em: 24 mar. 2021.

<sup>26</sup> AGRIGENTO, Empédocles de. In: *OS PRÉ-SOCRÁTICOS: Vida e obra. Fragmentos, doxografia e comentários de José Cavalcante de Souza*. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Coleção Os pensadores), p. 242.

48.

todos os poemas são sobre cavalos  
tudo o que já se escreveu sobre as chamas  
que crepitam no silêncio oco da sala  
como cavalgam  
e são luz e coisa dura  
aquelas que nascem espontaneamente  
do matagal seco, faíscam no escuro  
todos os versos sobre a água  
são sobre cavalos  
tudo o que percorre  
longas distâncias  
em velocidade constante  
desviando e saltando obstáculos  
galhos  
roendo margens e terra e raízes  
cruzando milhas e cortando  
a cordilheira  
são poemas sobre cavalos  
todos os poemas sobre dançar  
e sobre os movimentos contínuos  
das plantações no vento  
são sobre cavalos  
e os poemas sobre mulheres  
e suas filhas  
e sobre as folhas curvas das bromélias  
feitas para acomodar umidade  
na concavidade íntima  
e os desertos e as estrelas cadentes  
todos os poemas sobre o sol  
retumbando no calor  
as chuvas de verão, os nomes das filhas  
escritos nas roupas e pendurados no varal  
são poemas sobre cavalos.

49.

em *seis propostas para o próximo milênio*, Ítalo Calvino dedica um capítulo à exatidão. Para comentar essa ideia, recorre à explicação do “vago” e exemplifica as duas noções a partir das ideias do *crystal* e da *chama*. Para ele estas seriam duas éticas distintas. Duas formas de beleza em visões de mundo opostas. Se o cristal materializa um tipo de conhecimento relacionado às formas precisas de pontos, planos, vetores, geometria, projeto e desenho, o modo de pensar

atribuído à ideia da chama estaria relacionado com o rumor, a nuvem, o som, a pintura. a partir disso, ele diz que, para se obter a imprecisão desejada na escrita e criar formas difusas e abertas de pensar, é necessário que exista precisão no uso dos termos. somente uma escrita produzida a partir do emprego justo dos termos poderia produzir imagens satisfatórias de vaguidão.

50.

a consistência da imagem poética, ou aquilo que nomeamos *imagem*, é aquilo com que entramos em uma relação de prazer, segundo jean-luc nancy.<sup>27</sup> ele propõe uma “erótica da imagem” na qual o prazer da imagem é aquele que carrega o desejo pelo qual a forma e o fundo entram em tensão mútua (o fundo se elevando na forma, a forma se afundando no fundo). esse prazer carrega o desejo pelo qual há a forma e o fundo ou aquilo que abre essa distância: *faz distinguir o fundo das coisas*.

51.

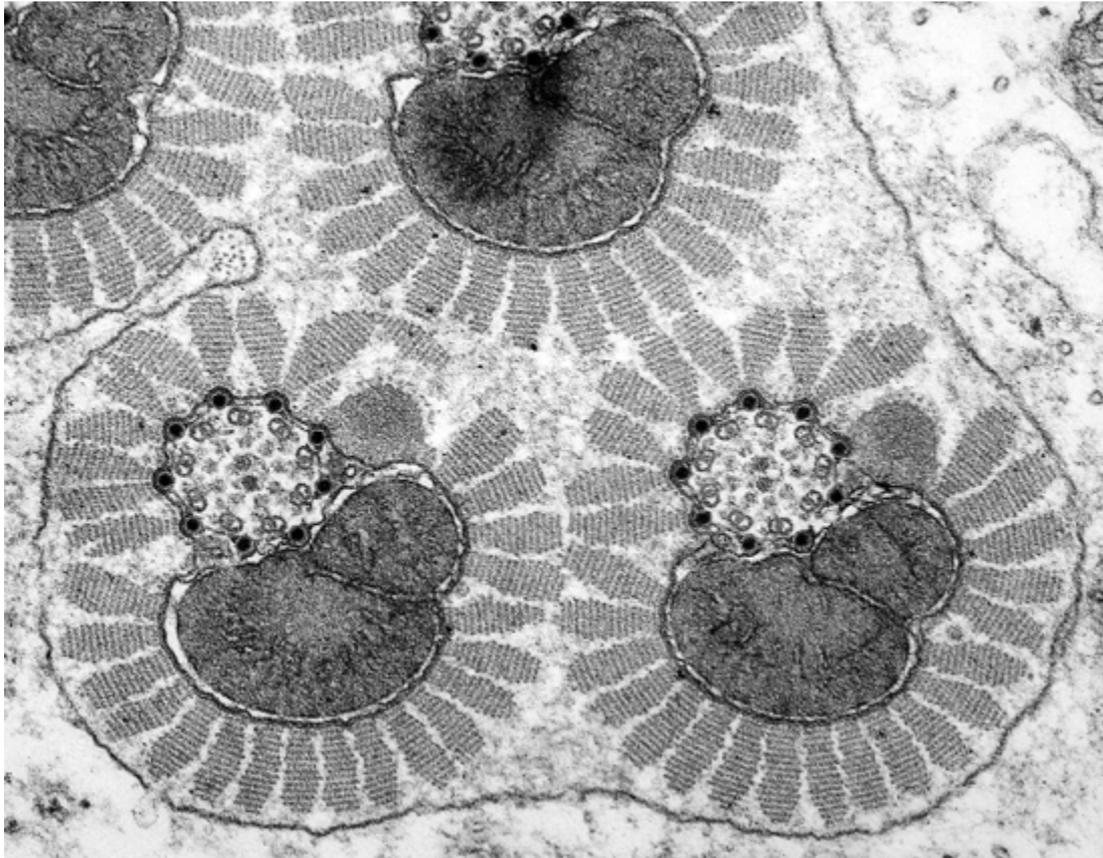
há alguma instabilidade  
em todas as coisas  
até que se pronuncie o nome  
em voz alta e com o corpo inteiro  
*escrito: isto*  
em qualquer língua  
se pode conjurar a fruta  
agora isto está aberto  
podemos fixar por instantes  
a sombra, antes vaga, de todas as árvores  
a casa e até os espelhos  
podemos  
levar a cabo o sonho  
à superfície fina dos acontecimentos  
agora podemos tocar  
na pele das coisas  
sem queimar os dedos  
tudo é perscrutável

---

<sup>27</sup> NANCY, Jean-Luc. Imagem, mimesis & méthexis. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 59.

excetos os barcos  
que já estavam lá desde o começo

52.



53.

a palavra é uma matéria-prima como outra qualquer, um metal, um tronco de madeira maciça. oferece resistência às ações impelidas sobre ela. toda matéria oferece atrito. nenhuma matéria reage de maneira dócil e passiva. a palavra responde a um embate. “há sempre uma distância entre o que se escreve e o que se gostaria de ter escrito”.<sup>28</sup> a tensão entre figura e fundo de nancy. a palavra não é um suporte neutro. barthes diz que a linguagem nunca é inocente: as

---

<sup>28</sup> verso de um poema meu, do livro *coração de boi*.

palavras têm uma memória segunda que se prolonga misteriosamente no meio das significações novas.<sup>29</sup> é dessa memória que a poesia se vale, muito embora possa estraçalhá-la em novos pedacinhos.

54.

a produção não é regular. em alguns dias de trabalho pude acrescentar um ou dois versos em um poema. em alguns mexi em até três poemas de uma só vez. em outros momentos apenas consegui relê-los sem mexer em nenhum. hijikata diz que a espacialidade que o corpo que dança faz surgir é como aquilo que ele acumula e deposita.<sup>30</sup>

55.



---

<sup>29</sup> BARTHES, 2004, p. 15-16.

<sup>30</sup> KUNIICHI, op. cit., p. 113.

56.

voltar-se agora ao animal  
nova lei do corpo espaço em transe  
as distinções entre  
quem come  
quem é devorado  
quem adormece ou acorda pra ver  
*já não existem*  
há apenas o ato de comer  
somos aqui o planalto sem nome  
e por um tempo  
nos esquecemos do grande osso de cabeça  
e de tudo o que nele já foi calcário  
terra algodão e astros  
mordemos as maçãs que caem  
continuamente  
as sementes de papoula sol e o tutano  
tudo virou álcool e evaporou em nós  
riscamos as horas e os dentes ao falar  
*ao falar, nos tornamos as horas*  
estas que são feitas  
quando convocam as pedras  
e como falam as pedras  
senão pela escrita colhida no musgo  
contra tempestades  
uma após a outra  
uma após a outra  
*tranquilizai-vos, nós devolveremos tudo*  
todos esses olhos virados para o céu  
devolveremos as carnes e os nomes  
todas as estrelas usadas para traçar  
as rotas das navegações  
devolveremos tudo, sim,  
antes que escureça.

57.

minhas primeiras experiências com dança se deram no contexto de aulas de balé e sapateado por volta dos oito anos de idade. embora não fosse um espaço profissional, havia um rigor no ensino que tornava a experiência do corpo bastante limitada. dentre as propostas que não devem diferir de qualquer aula regular de balé, me lembro, havia exercícios para espacar, posições predeterminadas a atingir, sequências coreográficas a copiar. isso sem falar da roupa desconfortável, do uso do coque e da meia-calça. de forma parecida aconteceu com aulas de

piano onde era necessário aprender tão logo as posições das notas na pauta, as escalas etc. para mim, ambas as situações demonstram um grande erro no ensino de arte: quando a técnica é o que sustenta a linguagem e as regras precisam ser aprendidas (e dominadas) antes de serem descobertas ou experimentadas de forma mais espontânea. não sou contra a técnica, mas acho ela precisa vir por si própria, a partir de uma necessidade do próprio fazer.

58.

ler escritos de artista. especialmente quando existe uma elaboração sobre a relação com o material. falar objetivamente sobre essa relação, idas e vindas, sobre as dificuldades e sobre essa perseguição por caminhos possíveis dentro do jogo instaurado com o trabalho é uma maneira honesta de falar sobre o trabalho sem teorizá-lo e procurar categorizá-lo dentro das regras vigentes. a prática constitui uma inquietude com a matéria concreta. que gestos, organizações, procedimentos e exercícios podem se desdobrar a partir de uma mesma matéria-prima?

59.

me parece inútil procurar uma genética que explique a razão de uma escolha estética em determinado trabalho de arte. ninguém pode conhecer as origens de uma criação porque nem o artista sabe localizá-la. ninguém pode afirmar que *o artista quis dizer* qualquer coisa porque nem ele mesmo sabe o que quis dizer. ele apenas diz. georges perec diz que o poeta diz dizendo.

60.

no livro de escritos e entrevistas de louise bourgeois *destruição do pai, reconstrução do pai*, há diversos trechos em que louise comenta sua forma de trabalhar, dos quais eu destacaria este:

toda a vez que sou solicitada a falar sobre o meu trabalho eu travo. a única maneira para eu poder lidar com isso é entrar em meu estúdio e caminhar para lá e para cá em volta de uma peça. aí as relações entre mim e meu trabalho irrompem à vida novamente. nesse ponto, a maneira como ele foi realizado se torna sem importância ou relevância alguma. eu o fiz da melhor forma que pude, considerando que o objeto se transformou naquilo que é, e que esse processo não esteve totalmente sob controle do desejo consciente ou da premeditação. a flutuação de possibilidades pode ser entre instantâneo, devagar, abrupto, repentino, reexaminável ou definitivo. em qualquer dos casos em que se divida, há sempre o embate final entre o artista e o material.<sup>31</sup>

as atividades ditas artísticas e as atividades pensadas como banais do cotidiano se misturam de tal forma que não se pode afirmar “é aqui que começa o trabalho”. a investigação dos processos em arte se dá no descuido do acaso, na rua, escutando o som repetido da britadeira no concreto, cortando uma maçã muito firme. talvez a única qualidade capaz de distinguir um procedimento artístico de uma prática “comum” seja uma espécie de atenção sensível a essa atividade. dentro dessa lógica a prática de caminhar pode ser encarada enquanto método.

61.

| poema |

negociação entre rigor X imaginação

não penses  
não penses  
os pensamentos são como a chama  
que de alto a baixo tudo consome.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> BOURGEOIS. Louise. *Destruição do pai, reconstrução do pai* — escritos e entrevistas 1923-1997. Tradução de Álvaro Machado e Luis Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Cosac Naify, 2000, p. 90.

<sup>32</sup> RUMI, Jalal ud-Din. *Poemas místicos*. seleção e tradução José Jorge de Carvalho. São Paulo: Attar Editorial, 2013, p. 63.

em alguns poemas o poeta persa rumi fala sobre a recusa a um estado racional de espírito e frequentemente escreve sobre um tipo de embriaguez e de loucura (o que nos remete imediatamente ao embriagar-se “de vinho, poesia e virtude” de baudelaire) mirando muitas vezes o que seria uma espécie de êxtase espiritual. bem, nesse caso o poema implica um paradoxo. é preciso resolver a equação cujas variáveis incluem um recurso de precisão (que seja capaz de dizer sobre o impalpável) e outro que é um modo de pensar que considere o irracional como método e processo. como administrar, então, um coeficiente de precisão e outro de irracionalidade ao mesmo tempo?

62.

talvez o ponto de intersecção entre o elemento irracional necessário à produção de um trabalho de arte e esse outro que busca dar conta de sua forma com exatidão seja *a intuição*. fayga ostrower diz que a intuição não é verbal. segundo ela, os processos intuitivos se identificam com a forma ou, ainda, os processos criadores são essencialmente formativos/configuradores. para ela, ainda que se configurem palavras ou pensamentos, é preciso distinguir entre os componentes do processo e o processo em si; os componentes podem ser de ordem verbal ou conceitual, mas o processo criativo intuitivo é sempre de ordem formal.<sup>33</sup> lacan diz que mais vale não compreender para pensar. segundo ele, é possível percorrer léguas compreendendo sem que disso resulte o menor pensamento.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Editora Vozes, 2005, p. 68.

<sup>34</sup> LACAN, Jacques. A direção do tratamento e os princípios do seu poder. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 621

63.



64.

e hölderlin: “to live is to defend a form”.

65.

e wislawa szymborska, preferir: “o absurdo de escrever poemas/ ao absurdo de não escrever poemas”.<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> SZYMBORSKA, Wislawa. *Poemas*. Tradução de Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

66.

no livro *ideograma — lógica, poesia e linguagem*, Haroldo de Campos organiza seis estudos sobre o ideograma a partir de diferentes perspectivas de pensadores e artistas, como Fenollosa, Eisenstein, Hayakawa, entre outros. No texto “os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia”, o filósofo Fenollosa discorre sobre linguagem e natureza e comenta as relações entre agente, ato e objeto de alguns fenômenos naturais e de como eles se transpõem em linguagem. Para ele, todos os processos linguísticos equivaleriam a processos naturais, pois a linguagem seria apenas um reflexo da ordem temporal de causalidade dos acontecimentos.<sup>36</sup>

um exemplo de modelo de sentença natural seria o do fulgor de um relâmpago que se dá através da passagem elétrica entre nuvem e terra (dois termos) e, portanto, de uma transferência de poder. De acordo com Fenollosa, há sempre um agente, um ato e um objeto em qualquer ação existente (segundo ele, na natureza não existe verbo puro nem movimento abstrato). Na linguagem esse tipo de operação (sem sujeito ou de pensamento abstrato) teria se dado a partir de um processo elíptico desses elementos ao longo do tempo.

67.

um dos aspectos que Fenollosa aponta como curiosos na língua chinesa é a possibilidade de se enxergar nela não somente as formas das sentenças, mas também as partes dos discursos crescendo literalmente, “brotando umas das outras”. Assim como a natureza, as palavras chinesas teriam vida e plasticidade porque coisa e ação não seriam formalmente separadas.<sup>37</sup>

sobre os ideogramas, então, comenta:

a verdade é que quase toda a palavra chinesa escrita é exatamente o que chamamos “palavra subjacente”, embora não seja abstrata. Não pertence exclusivamente a nenhuma parte do discurso; é, pelo contrário, abrangente. Não se trata de algo que não é nem substantivo, nem adjetivo, nem verbo, mas sim de algo que é tudo isso ao mesmo

---

<sup>36</sup> FENOLLOSA, E. Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para poesia. In: CAMPOS, Haroldo (org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Edusp, 2002, p. 118.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 122.

tempo e em todas ocasiões. o uso pode fazer com que o significado integral se incline um pouco ora para um lado, ora para outro, segundo o ponto de vista, mas em todos os casos o poeta tem a liberdade de com ele lidar tão rica e concretamente quanto à natureza.<sup>38</sup>

68.

haroldo argumenta que todas as palavras teriam suas origens em verbos, pois, sendo elas reflexos da natureza, demonstrariam dois aspectos naturais inescapáveis: a mudança e o movimento, presentes em todas as coisas. assim, apresenta um exemplo de sentença simples para demonstrar que a ideia de ação está presente em todos os termos:

“o lavrador pila o arroz”.

nela, a palavra “lavrador” indica aquele que lava;

“pilar” é o próprio verbo da ação;

e “arroz” é um tipo de planta que cresce de uma maneira específica (conforme se lê no caractere chinês).

nesse sentido, mesmo os substantivos seriam originalmente “aqueles que fazem alguma coisa”. a lua é aquela que mede. o sol, aquele que gera, e assim por diante. além dessa questão ambígua que envolve as funções dos termos, existe o fato de que os caracteres são compostos por vários elementos que constroem sua estrutura a partir de diferentes imagens.

69.

haroldo demonstra que não haveria um sentido definitivo para os caracteres, mas que estes seriam como espaços de acontecimentos nos quais um somatório de forças promoveria um *sentido instável*. um dos exemplos dados por ele para elucidar a ideia do ideograma é o do caractere que representa a palavra vermelho.

---

<sup>38</sup> Ibid., p. 123.

## VERMELHO

estão contidas em seu ideograma as ideias de cereja, flamingo, pôr do sol e ferrugem. a ideia de vermelho não teria uma definição estática ou uma noção totalizante que apresentasse um único sentido do que seria a cor vermelha. estaria, sim, no espaço entre um pedaço de metal oxidado e um pássaro. uma fruta e um astro.

pássaro

fruta

metal

astro

70.

no ensaio “como criar para si um corpo sem órgãos?” deleuze e guattari desdobram a expressão do título — corpo sem órgãos —, cunhada por artaud, a partir de uma escrita igualmente desconjuntada, fragmentada e desconexa. a forma do texto, sincrônica a seu conteúdo, requer um tipo específico de leitura, não mais linear e lógica, mas intuitiva e que deve ser apreendida pelos sentidos do corpo sem o compromisso de um entendimento racional. nem psicanálise, nem biologia, nem filosofia ou política, a escrita deste ensaio realiza o que os autores denominaram de *lineamentos*, que atravessariam sujeitos e objetos, carregando um fluxo elétrico de impulsos que conjurariam um corpo de sentidos.

71.

a noção de corpo sem órgãos implicaria uma recusa ao organismo e à organização original dos órgãos. uma das ideias principais advindas do conceito de corpo sem órgãos seria uma tentativa de desfazimento de significado, subjetivação e organização, passível de ser aplicada em diversos âmbitos. uma vontade de esfacelamento das estratificações e hierarquias das estruturas.

72.

na estante tudo é sim  
floresta  
as páginas  
a madeira maciça  
que sustenta engole os volumes  
os pigmentos grafite  
o fiozinho que costura  
os versos  
a água doce  
as coisas transparentes,  
mudas

73.

se, como disse merleau-ponty, “uma mão não é suficiente para tocar” e um órgão não se define por uma função localmente determinada,<sup>39</sup> mas deve ser visto como um elemento dentro de um contexto de relações e, portanto, de múltiplos sentidos, também podemos pensar essa sentença para o ideograma e a poesia. um elemento do poema sempre deve ser pensado em relação aos demais. cada escolha sempre altera o restante.

---

<sup>39</sup> UNO, Kuniichi. Corpo-gênese ou tempo-catástrofe. Tradução de Annita Costa Malufe. *Cadernos de Subjetividade*, São Paulo, n. 12, p. 37-46, 2010. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/cadernossujetividade/article/view/38443/26103>. Acesso em 24 mar. 2021.

74.

se considerarmos que o que define o grau de poeticidade de um texto está de algum modo relacionado com a capacidade que possui de, a partir de elementos mínimos, promover uma expansão de significações e possibilidades de um termo (e isso pode se multiplicar na medida em que esse termo se associa a outros de maneira analógica ao longo dos versos), então podemos pensar que essa abertura do texto poético, essa zona intersticial, pode ser compreendida como aquele mesmo *espaço entre* do *butô* de tadashi endo. se um termo ou, ainda, um texto pode assumir múltiplos significados, funções, temporalidades e se atualizar enquanto objeto que deseja a cada leitura, então cumpre o desígnio engendrado pelo corpo sem órgãos.

75.

se os pintores das cavernas do paleolítico demonstraram possuir habilidades bastante apuradas para produzir desenhos naturalistas de luz e sombra, proporção e escala em que é possível enxergar até mesmo a insinuação dos músculos de animais, por que então essas pinturas muitas vezes parecem construir cenas nas quais o espaço corresponde à tentativa não de reprodução do espaço real, mas da criação de uma atmosfera sem gravidade onde os bichos parecem flutuar uns dentro dos outros como num palimpsesto de acontecimentos?

76.

o corpo amazônico recebe sua forma do olhar de outro sujeito, seja ele humano, seja não humano. [...] em contraste com o corpo ocidental, o corpo amazônico está ao lado do espírito, uma vez que sua forma depende das intenções e das percepções cambiantes dirigidas a ele ou que nele encontram sua fonte. ele não é inato, mas construído, não é o mesmo para todos, mas relativo à torção particular e momentânea que assume a relação entre sujeitos mergulhados num ambiente de agressão natural e que não param de definir, por meio do corpo, a natureza do seu confronto. em suma, é um corpo flutuante dependente de outros corpos, uma construção ocasional feita de olhares.<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> TAYLOR, Anne Christine. Un corps fait de regards. In: CASTRO, Eduardo Viveiros de (org.). *Variações do corpo selvagem* (catálogo de exposição). São Paulo: Sesc Ipiranga, 2017, p. 69.

77.

assumo sua forma  
de peixe rã flor de laranja  
nenhuma forma é  
completamente fixa  
no sonho, no delírio  
no vinho  
mas sobretudo de manhã

78.



79.

uma especulação possível sobre os desdobramentos dos múltiplos sentidos de um texto pode ter relação com os vazios e os silêncios internos desse texto. no poema isso pode ser pensado a partir dos cortes dos versos, da escolha justa de palavras e do campo de tensão gerado em torno delas. qual parte do poema poderá reverberar? “de maneira simétrica, desejamos entender a voz da ausência ou a ausência.”<sup>41</sup> para o *hannya shingyo*<sup>42</sup> budista (o sutra do coração da grande sabedoria completa), forma não é mais que vazio. vazio não é mais que forma. forma é exatamente vazio. vazio é exatamente forma.

80.

nos ideogramas chineses  
existe um caractere correspondente a  
*o que não existe*  
a imagem evocada pelo seu desenho  
pode ser traduzida pela imagem  
de um dançarino  
entretanto  
ele também pode significar  
não, nenhuma, nada, ainda não  
ausente, vazio.

o caractere traduzido por  
*o que existe*  
é composto por duas partes:  
lua e mão  
nas versões mais antigas  
ele aparece como uma mão agarrando a lua  
e também pode significar  
ter, possuir, apropriar-se, haver, existir  
estar presente, aparecer,  
o que lá está lá

o caractere traduzido por  
*nunca*  
designa um pássaro  
que sai pra voar no céu  
e não retorna mais  
ele também pode querer dizer

---

<sup>41</sup> NANCY, 2017, p. 55.

<sup>42</sup> POSSEBON, F. O sutra do coração da sabedoria. *DLCV - Língua, Linguística & Literatura*, v. 3, n. 1, 20 out. 2005. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/dclv/article/view/7479/4545>. Acesso em 25 mar. 2021.

não, nunca, nenhum, pouco,  
cessar, ausência, vazio.

81.

vilém flusser, em *língua e realidade*,<sup>43</sup> apresenta um diagrama em formato de globo a partir do qual ilustra uma escala partindo do que chamou de um silêncio inautêntico para um silêncio autêntico. estes estariam localizados nos polos opostos do globo, e a linha do equador seria o grau zero ou o que ele chamou de “equador de realidade”. dessa linha em direção ao polo sul (ou silêncio inautêntico) havia as marcações em sequência: conversa fiada, salada de palavras, balbuciar, polo de nada, silêncio inautêntico. no sentido oposto, em direção ao norte: conversação, poesia, oração, polo de nada, silêncio autêntico.

82.

a mesma dificuldade para obter *um silêncio cheio* é a de produzir *um texto aberto* que não se encerre com a primeira leitura. um texto que, finalizado, possa continuar. no fundo o que buscamos é algum antídoto contra a morte, muito embora ela permeie todo o processo de escrever. cortar e escolher. “guardar vazios suficientes/ para permitir que neles/ saltem os cavalos.”<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> FLUSSER, Vilém. *Língua e realidade*. 3a ed. Tradução Karel Palek. São Paulo: Annablume, 2007.

<sup>44</sup> DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *O que é a filosofia?*. Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto A. Muñoz. São Paulo: Ed. 34, 2010, p. 195-196.

83.

ainda sobre a ideia de multiplicidade, barthes diz que a palavra poética nunca pode ser falsa porque ela alimenta e acumula um desvendamento súbito de uma verdade: ela é total e irradia em direção a mil relações incertas e possíveis. é um “signo de pé”, um ato sem passado imediato e sem entornos, mas que propõe a sombra espessa dos reflexos de todas as origens que lhe estão vinculadas.<sup>45</sup>

84.

tangenciando a ideia de intuição, deleuze e guattari citam o quarto livro do antropólogo carlos castañeda, *histórias de poder*, que trata da distinção dos conceitos de *tonal* e *nagual*. o primeiro compreende o conjunto de estratos, as organizações, as interpretações e as explicações do significável. são as regras, o que é memorizável, o juízo de deus, as análises. já o *nagual* é o desfazimento desses estratos. é o organismo que não mais funciona, os atos sem serem explicados, os sonhos e os fantasmas sem serem interpretados, as recordações que poderiam ser lembradas, as cores, os sons, os devires e as intensidades. “não é mais um eu que se sente, age, lembra, é uma bruma brilhante, um vapor amarelo e sombrio.”<sup>46</sup> o curioso é que, apesar de haver certa predileção pelo modo nagual, há uma recomendação enfática pela preservação do outro aspecto, o tonal. sem a existência mínima desse fio estruturante, todos os esforços seriam em vão. é preciso diminuí-lo, estreitá-lo, limpá-lo, porém não destruí-lo completamente. o tonal é uma espécie de ego sem o qual não se pode continuar.

85.

em *fragmentos de um discurso amoroso*, barthes apresenta o livro demonstrando como ele é feito. primeiro: partindo de um amante que não é um sujeito sintomal, mas aquele cuja voz, intratável, se deseja fazer escutar. nele, substitui a ação de descrever um discurso amoroso por sua simulação, numa tentativa de se recuperar sua pessoa fundamental, o seu “eu”, que

---

<sup>45</sup> BARTHES, 2004, p. 42.

<sup>46</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs — capitalismo e esquizofrenia*. Volume 3. 2 ed. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Claudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 29.

não é psicológico, mas estrutural. o que se busca é apresentar uma enunciação e não uma análise, como faz benjamin com os resíduos.

86.

para compor o discurso amoroso que é fragmentado, barthes recorre a algumas referências de leituras regulares (goethe), leituras insistentes (platão, o zen, a psicanálise, alguns místicos), leituras ocasionais, conversas com amigos e, claro, sua própria vida. sobre o jogo dialético com outros autores, diz que as referências assim dadas não são de autoridade, mas de amizade. ele não invoca garantias intelectuais e apenas lembra, com uma espécie de saudação, o que seduziu, convenceu, o que proporcionou por um instante o gozo de compreender (ser compreendido?). ele sugere deixarmos esses lembretes de leitura, de escuta, no estado muitas vezes incerto, inacabado, que convém a um discurso cuja instância não é senão a memória dos lugares (livros, encontros) em que tal coisa foi lida, dita, escutada.<sup>47</sup>

87.

há lacunas que podem ser preenchidas pelo leitor. os componentes acaso e intuição precisam ser considerados. há uma amálgama que pode surgir a posteriori (ou não).

88.

para mim existe falha quando a ideia se antecipa à linguagem. quando no processo de escrita existe uma clareza racional de onde se quer chegar e, nesses casos, o poema se torna mero suporte de ideias, um meio. este é um desafio para mim: não tentar escrever sobre alguma coisa. é alguma coisa que será escrita.

---

<sup>47</sup> BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. 3 ed. São Paulo: Ed. Martins Fontes. 2007, p. 24.

89.

buscar um diálogo com a linguagem da dança como processo de criação em justaposição ao processo de escrita poética é uma maneira de tomar alguma distância da palavra (já que tanto o objeto quanto o recurso para enunciá-la são, nesse caso, palavras). a dança agrega o elemento corporal que pode ser posto frente a frente a outro corpo em questão, o texto.

90.

a dança é um grafismo no solo. um corpo que traça um desenho no chão. a dança é, por si só, uma escrita no espaço com suas pausas, explosões, deslocamentos, aproximações, quebras, quedas, hesitações etc.

91.



92.

se leio um livro e ele me gela o corpo de tal forma que nenhum fogo consegue me esquentar, sei que é poesia. se sinto fisicamente como se a parte de cima da minha cabeça tivesse sido arrancada, sei que é poesia. essas são as únicas maneiras que conheço.<sup>48</sup>

93.

o aprendizado da escrita sempre passa pelo corpo. paul valéry escreve que o pensamento só pode ser sério pelo corpo. é a aparição do corpo que lhe confere peso, força e consequências. “o que substituiria as lágrimas por uma alma sem olhos, e de onde ela extrairia um suspiro e um esforço?”<sup>49</sup> não se trata de exaltar a noção de imanência simplesmente para contrapor uma ideia superada de transcendência, mas de verdadeiramente poder enxergar no corpo vivo uma indistinção entre espírito e matéria.

94.

o fragmento por si só não pode ser gratuito. ele faz sentido na medida em que cada parte possui autonomia dentro do todo. é possível ler cada notação/poema individualmente e também dentro de uma sequência. o mesmo ocorre com os versos de um poema. cada verso é pensado para ser autônomo e precisa funcionar isoladamente como unidade de linguagem. o limite disso seria a observação de cada palavra. palavra a palavra no texto devem funcionar autonomamente.

---

<sup>48</sup>DICKINSON, Emily. Carta a T. W. Higginson, 16 ago. 1870. Disponível em: <https://www.emilydickinsonmuseum.org/emily-dickinson/poetry/tips-for-reading/>. Acesso em: 25 mar. 2021. Tradução para o português de minha autoria.

<sup>49</sup> VALÉRY apud BARDET, Marie. *A filosofia da dança*. Tradução de Regina Schöpke e Mauro Baladi. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2014, p. 21.

95.

cada verso é escrito considerando a sua própria entropia. faço o exercício de sempre procurar eliminar o que é acessório. se é possível dizer a mesma coisa com menos palavras, essa forma deve ser perseguida. também ela não deve se sobrepor ao sentido no desenho da mancha do texto no papel ou da estrutura vertical do texto. quando escrevo penso que forma e sentido precisam estar em equilíbrio e consonância. a forma é o conteúdo.

96.

os adjetivos são os primeiros a serem cortados. salvo alguns agentes naturais (animais, plantas, fungos), também há uma vontade de que o sujeito humano tenha uma importância menor no poema, já que muitas vezes a imagem pode ser construída sem ele. a ação pode acontecer da mesma forma com os verbos no infinitivo, por exemplo. o sujeito deve ser o próprio texto. o que interessa é o movimento ou a instauração de uma situação.

97.

não procurar criar efeitos

não procurar “soar” qualquer coisa

não procurar satisfazer um autodeleite

buscar o texto que possa simplesmente se sustentar enquanto imagem

*como fazer para que um poema possa parar em pé por si mesmo?*

98.

quando é inevitável que apareça, o sujeito costuma estar no plural e/ou no feminino. ocasionalmente aparece em primeira pessoa. mas, antes disso, procuro indeterminar o sujeito.

99.

não acredito que criação em arte possa ser ensinada como se ensina alguém a dirigir um carro. não porque ache que se trata de um tipo especial de conhecimento, mas porque é algo que depende totalmente da disponibilidade interna do outro para que irrompa como criação. quando estou conduzindo uma oficina de escrita penso em duas coisas: 1) apresentar referências que possam nutrir a impulsionar novas criações; e 2) apontar e discutir procedimentos de escrita. se criação não pode ser ensinada porque não existe um caminho pronto a ser percorrido, alguns métodos, porém, podem ser demonstrados, e um deles é a ação de *deixar decantar*.

100.

muita coisa precisa ser descartada, outras precisam ser reformuladas em novos poemas e alguns poemas são como desmembramentos: pequenos excertos de poemas mais longos. muita coisa é gordura para se cortar e isso só aparece com algum tempo de espera e observação. não acredito que um texto nasça pronto. o que pode acontecer é o desenvolvimento de um modo de fazer que pode ser obtido com mais rapidez por meio da prática frequente da escrita.

101.

galáxias inteiras colidem entre si produzindo descargas imensas de energia pelo espaço. novas galáxias são formadas o tempo todo.

102.

criar um campo de imantação/gravidade ao redor do texto



103.

in the nature of things:  
art about mobility, lightness and freedom.  
simple creative acts of walking and marking  
about place, locality, time, distance and measurement.  
works using raw materials and my human scale  
in the reality of landscapes.  
the music of stones, paths of shared footmarks,  
sleeping by the river's roar.<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> LONG, Richard. [Sem título]. Richard Long. Disponível em: <http://www.richardlong.org/>. Acesso em 25 mar. 2021. Tradução nossa:

“na natureza das coisas:

arte sobre mobilidade, leveza e liberdade.

simples atos criativos de caminhar e marcar

sobre o lugar, a localidade, o tempo, distância e medida.

trabalhos nos quais se utiliza matéria-prima crua e a escala humana

na realidade das paisagens.

a música das pedras, caminhos de pegadas compartilhadas,

dormir com o rugido do rio”.

104.

é necessário que haja certa falta de traquejo, uma gagueira sobre o próprio trabalho, porém não uma mudez completa. é importante ter alguma noção de contexto para não haver o risco de se achar um revolucionário da linguagem, mas um pouco de hesitação é sempre bem-vinda. é preciso duvidar sempre, mas isso não pode ser maior que a ação de fazer para não paralisá-la. é preciso uma medida justa entre saber, não saber e fazer.

105.

quando escrevo que não há um objetivo claro a ser atingido em um poema, não quero dizer que um poema seja um espaço que comporte qualquer coisa ou que seja um agrupamento de palavras à deriva quebradas em versos. arte não é um espaço de liberdade num sentido simplificado no qual tudo é possível, mas um espaço de libertação, conforme disse clarice. é preciso desaprender a falar, a escrever, a desenhar, a ver. *é preciso principalmente reaprender a ver.* fazer o caminho de volta, desfazer a costura. é preciso ouvir o que o texto diz.

106.



107.

no canto mais escuro  
está o carrossel em que aprendi a dançar  
na altura chamávamos dançar a erguer os braços e  
girar sobre uma superfície giratória  
ficávamos tontos mais depressa  
ríamos entre cabeçadas aos cavalos e  
tombos nas chávenas de chá  
os verões num lago a espreguiçar  
protegiam-nos da queda e  
da contradança do não fazer sentido  
escondiam de nós a face barroca da morte  
e junto ao carrossel uma pulseira cor-de-laranja  
que já não me serve<sup>51</sup>

108.

para a poesia a palavra é sempre um limite. escrever é se confrontar imediatamente com aquilo que não está sendo escrito e, além disso, é se deparar sempre com uma margem, uma distância entre o que se escreve e o objeto sobre o qual se está escrevendo. diferente de outros tipos de escrita de caráter mais objetivo, informativo ou científico, a poesia é produzida justamente a partir de mecanismos de escrita que privilegiam uma espécie de inoperosidade da linguagem. estranhamento, desautomatização, desbanalização, desabituação, elipse ou ocultamento, deslocamento, torção sintática e ambiguidade são alguns desses procedimentos.

109.

quando as palavras na língua não conseguem ganhar pontos, podemos desviar o movimento ao máximo, romper completamente seu relacionamento com as palavras e as relançar na língua. podemos repetir dessa maneira infinitamente. nesse jogo aberto, as palavras são como uma bola; elas caem em buracos ao longo do movimento e

---

<sup>51</sup> NAVARRO, Marta; D'AGOSTINO, Paola. *Dançam dançam*. Lisboa: Editora a tua mãe, 2014, p. 45.

marcam pontos. dessa maneira, as palavras capturadas pelo movimento tornam-se dança. em uma relação obscura entre o movimento e as palavras, existem ações sem nome que vão inflar, permitindo captar abruptamente as palavras e colocá-las em um prato.<sup>52</sup>

110.

sobre a relação obscura entre movimento e palavra apontada por hijikata, agamben diz algo parecido, aludindo ao *escuro das trevas* como lugar de indefinição onde o poeta encontra solo fértil de palavras em estado mais bruto para sua escrita<sup>53</sup>. a língua em estado inoperante ou a língua em estado vivo de potência. é nesse limite da linguagem em que a automatização necessária da comunicação perde o sentido do que ainda não foi dito, do que não há como dizer, do que já foi dito demais e perdeu o sentido.

111.

davi kopenawa<sup>54</sup> e ailton krenak falam muito sobre segurar (ou empurrar mais para cima) o céu. esse exercício está diretamente ligado às práticas rituais de dança e canto: “cantar, dançar e viver a experiência mágica de suspender o céu é comum em muitas tradições. suspender o céu é ampliar o nosso horizonte; não o horizonte prospectivo, mas o existencial”.<sup>55</sup>

112.

uma árvore que tombe no meio da floresta sem que haja ninguém para ouvir produzirá som? o gesto de se recolher — pernas dobradas envolvidas pelos braços a cabeça entre os joelhos — é um movimento de dança se for feito na cama, sem ninguém para ver? em *a filosofia da dança* marie bardet se pergunta sobre qual seria o início da dança. “o que faz de um gesto um

---

<sup>52</sup> KUNIICHI, op. cit., p. 85.

<sup>53</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby, ou da contingência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 26

<sup>54</sup> KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu*. Tradução Bruce Albers. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 194.

<sup>55</sup> KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p. 32.

gesto de dança?” para ela seria o desenvolvimento de certa “atenção sensível à relação gravitária que possa caracterizar as corporeidades”.<sup>56</sup>

113.

não se pode culpar os que comeram  
os pequenos frutos do jardim  
reescrevendo os mesmos poemas  
com o suco roxo das amoras maduras  
a colheita solar é então: pitangas, mangas  
e laranjas durante a tarde  
somos tão moventes quanto as plantas  
nascemos, vestimos roupas amarelas,  
refletimos o dia por instantes  
e depois secamos  
com o declínio do sol.

114.

se pensarmos que um escritor deve necessariamente realizar uma série de escolhas de palavras e decisões de organização e ritmo para compor os arranjos que melhor satisfaçam sua investigação escrita e que, ao decidir optar por determinada palavra, ele estaria deixando de fora uma série de outras palavras que também poderiam ter sido empregadas no lugar daquela escolhida, se estaria dessa forma, e ao mesmo tempo, exercendo tanto a potência poética do texto advinda de suas próprias decisões semânticas e de sua organização sintática quanto a potência-de-não desse mesmo texto, que seria algo como uma *sombra* ou duplo ou, ainda, uma espécie de nuvem de possibilidades que orbitariam esse poema.

115.

“tudo pode caber num poema, nem tudo pode permanecer dentro dele.”<sup>57</sup> tal como um cientista, um escritor também realiza testes. ele experimenta esta ou aquela palavra. o verbo

---

<sup>56</sup> BARDET, op. cit., p. 96.

flexionado ou não. um sujeito que pode desaparecer. a repetição. o poema não pode acomodar todas as tentativas. é preciso compreender a forma que se desenha e essa compreensão é tátil. a edição também é um processo de criação.

116.



o processo de escrita não nasce de um método racional, embora ele também passe por isso em algum momento. alguns romances possuem uma estrutura narrativa arquitetada de antemão, um planejamento, um mapa de personagens e de etapas da história com descrições de cenas e perfis psicológicos que se entrecruzam num encadeamento que conhece um final prévio. quando escrevo nunca conheço o final do que estou escrevendo e para mim não faz sentido escrever se já sei aonde vou chegar. “se o projeto fosse absolutamente explícito e claro ou se houvesse uma predeterminação, não haveria espaço para desenvolvimento, crescimento e vida. a criação seria, assim, um processo puramente mecânico.”<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> versos de um poema meu, do livro *coração de boi*, p. 70.

<sup>58</sup> SALLES, op. cit., p. 42.

117.

penso que a escrita se escreve a partir do que está sendo escrito. são os próprios elementos do poema que lançam palavras em seu horizonte de eventos. a escolha de uma palavra específica no primeiro verso pode determinar a decisão pela palavra X em vez de Y no último. um pouco como diz marguerite duras quando diz que “escreve para saber o que escreveria caso escrevesse”.<sup>59</sup> é a escrita que oferece caminhos possíveis, não num sentido transcendental de alguém que *recebe* um texto pronto via inspiração e apenas o transcreve para o papel, mas o de alguém que precisa lidar com o corpo material do que se escreve.

118.

“escrever para que o texto se torne verdadeiro.”<sup>60</sup>

119.

como disse mallarmé a degas: “um poema se faz de palavras e não de ideias”. também acho que é isso que barthes quis dizer quando falou que a linguagem é o ser da literatura, sendo seu próprio mundo: toda literatura está contida no ato de escrever, e não mais no de “pensar”, de “pintar”, de “contar”. “sentir”. tecnicamente, pela definição de jakobson o poético (quer dizer, o literário) designa esse tipo de mensagem que toma a sua forma por objeto, e não seus conteúdos.<sup>61</sup> a palavra vai antes. é a forma que designa.

---

<sup>59</sup> DURAS, Marguerite apud STARLING, Danielle. Tese de (Doutorado Programa de Pós Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais Disponível em

[https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP9XHJWR/1/150713\\_vers\\_o\\_definitiva\\_biblioteca.pdf](https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP9XHJWR/1/150713_vers_o_definitiva_biblioteca.pdf)

Acessado em 29 mar. 2021.

<sup>60</sup> SHEPHARD apud SALLES, op. cit., p. 50.

<sup>61</sup> BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. 3 ed. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2012, p. 5.

120.

o andar, como a prosa, visa um objeto preciso. é um ato dirigido para alguma coisa à qual é nossa finalidade juntarmo-nos. são circunstâncias pontuais, como a necessidade de um objeto, o impulso de meu desejo, o estado de um corpo, de minha visão, do terreno etc. que ordenam ao andar seu comportamento, prescrevem-lhe sua direção, sua velocidade e dão-lhe um prazo limitado.

(...)

a dança é totalmente diferente. é, sem dúvida, um sistema de atos; mas que têm seu fim em si mesmos. não vão a parte alguma. se buscam um objeto, é apenas um objeto ideal, um estado, um arrebatamento, um fantasma de flor, um extremo de vida, um sorriso — que se forma finalmente no rosto de quem o solicitava ao espaço vazio.<sup>62</sup>

121.

andar também pode ser uma forma de dançar  
andar também pode ser uma forma de dançar

122.

qualquer movimento quando olhado de muito perto pode ser uma dança.

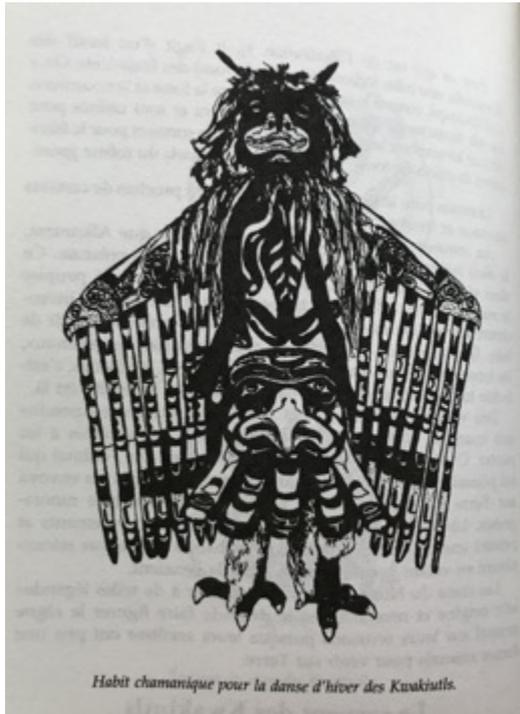
“vem,/ te direi em segredo/ aonde leva esta dança./ vê como as partículas do ar/ e os grãos de areia do deserto/ giram desnorteados/ cada átomo,/ feliz ou miserável,/ gira apaixonado/ em torno do sol.”<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> VALÉRY, Paul. *Variedades*. Tradução e organização de João Alexandre Barbosa. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 220.

<sup>63</sup> RUMI, op. cit., contracapa.

123.



124.

algumas anotações sobre a escrita de f. ponge:

- 1) há algo de obsessivo;
- 2) há uma observação minuciosa e precisa sobre as coisas;
- 3) há uma simulação de certo cientificismo poético, como se houvesse um método imparcial de um observador externo (ficção);
- 4) a invenção parece surgir da própria descrição objetiva do objeto, de modo que essa descrição simula um “natural” (quase é possível crer que dentro de uma ostra há um firmamento nácar).
- 5) as escolhas dos objetos contemplam dois aspectos importantes: ao mesmo tempo que ele captura o específico, é como se estivesse se referindo a arquétipos universais.

125.

talvez parar em pé em poesia possa significar colocar-se em estado de instabilidade. o poema é um objeto cujo fim está em si mesmo: um objeto autotélico. *ou bem o poema vale por si mesmo ou não vale nada*. o poema não deve se sustentar em imagens subjetivas de conceitos abstratos, mas manter uma relação com a concretude com os objetos (advinda principalmente dos substantivos).

126.

no meu sonho não binário de pensamento e linguagem, as estruturas frasais não se baseiam em sujeito-verbo-objeto. assim, para dizer algo como “eu gosto de você”, poder-se-ia dizer: “eu gosto. você gosta” ou “eu. você” ou “gostar”, aqui já prescindindo da primeira e segunda pessoas. no lugar de verbos de ação mediando tudo, mais substantivos. e no lugar de substantivos para nomear cada coisa fixa, geral e definitivamente, criar a possibilidade de que as coisas mudem de nome conforme o lugar, o tempo e nosso estado de espírito. assim, “cachorro”, quando estou em casa, seria “companhia infinita”; cachorro na rua seria “caminhante constante” e, visto por um gato, o cachorro seria “urso”. para que serve isso? para imaginar formas menos dominadoras de exercer o círculo pensamento-linguagem (...).<sup>64</sup>

127.

o poema não deve servir de suporte político para nada. nem para o feminismo, a ecologia, a questão racial, identitária, social ou qualquer assunto que, por mais relevante que seja, se torne um conteúdo a ser tratado em verso. todos esses assuntos podem aparecer no poema (e, em geral, bons poemas tratam, entre outras coisas, de questões políticas). versos apolíticos

---

<sup>64</sup> JAFFE, Noemi. No meu sonho não binário de pensamento e linguagem. São Paulo, 19 fev. 2021. *Facebook*: noemi.jaffe. Disponível em: <http://www.facebook.com/noemi.jaffe/posts/10224677365940031>. Acesso em: 25 mar. 2021.

também são políticos, disse szymborska —<sup>65</sup> mas o poema não é um meio para se discutir qualquer coisa — como a arte não é meio de transmissão de mensagem. o fato de o poema (também) ser um lugar de pensar não faz dele um meio cuja finalidade seja a exibição de um discurso. fora isso, tudo pode servir de matéria ao poema.

128.

um dos postulados que a física quântica admite é o de que nada na natureza é completamente estável. se nem os elétrons podem ser precisamente localizados ao redor do núcleo — mas apenas identificados como ativos em uma região específica do átomo — por que, então, pensar que seriam as palavras objetos estáticos? quando a palavra esgota sua possibilidade de *continuar significando*, é preciso reposicioná-la em novas configurações improváveis. é preciso continuar. falhar. e kuniichi uno: “dançar é ser dançado (se fazer dançar) olhar é ser olhado”.<sup>66</sup> a simples presença do observador provoca uma mudança no que está sendo observado.

129.

rumi escreveu em um poema que é o vinho que se embriaga conosco e não o contrário. quando se tornam vinho, as uvas imitam a nossa capacidade de mudança. inverter as lógicas entre sujeito/objeto talvez seja um dos primeiros movimentos para repensar as estruturas. *crer num deus que saiba dançar*. crer nas uvas. no perspectivismo.

---

<sup>65</sup> verso do poema “filhos da época”, de wislawa szymborska (*Poemas*. Trad. Regina Przybyzcien. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 77-78)

<sup>66</sup> UNO, Kuniichi, op. cit., p. 91.

130.



131.

o xamã yanomami davi kopenawa fala muito sobre “fazer dançar os espíritos” em *a queda do céu*. o aprendizado de comunicação com os xapiri (espíritos) costuma ocorrer dos xamãs mais velhos para os jovens aspirantes, quando estes lhes assopram o pó de *yakoana* durante sessões rituais. se, por um lado esses jovens atravessam processos de descontrole nos quais seus corpos entram em estado de transe, por outro são eles que fazem os espíritos dançarem. é uma via de mão dupla:

“vamos dançar na casa dos fantasmas, venham conosco! vamos lá, todos juntos!” é assim que acontece. quando respondemos com empenho aos cantos dos xapiri que vêm a nós, eles vão ficando cada vez mais numerosos, e cada vez mais eufóricos; no final, é uma multidão que chega para fazer sua dança de apresentação.<sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> KOPENAWA, op. cit., p. 123.

132.

kazuo ohno: “um monte de gente nasce dentro de mim. o espírito vai se alargando. nós fazemos essas coisas no dia a dia, não é mesmo? dá pra fazer. como nascemos do universo, temos relação com as coisas do universo. dá pra fazer o que quisermos”.<sup>68</sup>

133.

II.  
Subida ao dorso da dança  
(vai carregada ou a carrega?)  
é impossível se dizer  
se é a cavaleira ou a égua.  
Ela tem na sua dança  
toda a energia retesa  
e todo o nervo de quando  
algum cavalo se encrespa.  
Isto é: tanto a tensão  
de quem vai montado em sela,  
de quem monta um animal  
e só a custo o debela,  
como a tensão do animal  
dominado sob a rédea,  
que ressentido ser mandado  
e obedecendo protesta.  
Então, como declarar  
se ela é égua ou cavaleira:  
há uma tal conformidade  
entre o que é animal e é ela,  
entre a parte que domina  
e a parte que se rebela,  
entre o que nela cavalga  
e o que é cavalgado nela,  
que o melhor será dizer  
de ambas, cavaleira e égua,  
que são de uma mesma coisa  
e que um só nervo as inerva,  
e que é impossível traçar  
nenhuma linha fronteira  
entre ela e a montaria:  
ela é a égua e a cavaleira.<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> OHNO, Kazuo. *Treino e(m) poema*. Tradução de Tae Suzuki. São Paulo: N-1 Edições, 2016, p. 112.

<sup>69</sup> “estudos para uma bailadora andaluza”, poema de João Cabral de Melo Neto.

134.

tenho pensado que o que procuro quando leio outros autores (e quando escrevo) é possivelmente a multiplicidade. é quando um objeto pode tecer uma rede de sentidos sem a necessidade de se escolher um caminho único porque o importante é a rede em si, esse tecido. ítalo calvino diz cada objeto mínimo é visto como centro de uma rede de relações de que não consegue se esquivar, multiplicando os detalhes a ponto de suas descrições se tornarem infinitas. de qualquer ponto que se parta, seu discurso se alarga de modo a compreender horizontes mais vastos, e se pudesse se desenvolveria em todas as direções e abraçaria o universo inteiro. são como as sinapses do cérebro, que também funcionam de forma descentralizada. e talvez esse seja o princípio do pensamento analógico.

135.

em uma entrevista,<sup>70</sup> quando questionado sobre escrever a partir de uma visão regionalista, o escritor baiano itamar vieira jr. responde que escreve a partir de seu próprio centro. não há apenas um centro. há múltiplos.

136.

jean luc nancy diz que a imagem é o efeito do desejo [do desejo que reúne o outro], ou melhor: é ela que abre espaço para isso, abre o escancarado. para ele toda imagem é a ideia do desejo. elas são a conformidade a si na medida em que “si” é um desejo, não um ente-posto. nancy fala sobre a *méthexis* da *mímesis*. participa-se (*meta*) da *héxis*, a tônica (*éko*, *ékomais*, “ter e se manter”, “se dispor”, “se juntar a”...) e da tônica desejante. para ele, isso é a tensão da imagem. uma tensão, um tom, uma vibração entre a imagem e nós, uma ressonância e “o pôr em marcha uma dança”.<sup>71</sup>

---

<sup>70</sup> VIEIRA JR., Itamar. [Entrevista concedida] *Roda Viva*. TV Cultura, 15 fev. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=M9iUc2UHBQ>. Acesso em 25 mar. 2021.

<sup>71</sup> NANCY, 2017, p. 59.

137.

a *mimesis* não designa a imitação no sentido da reprodução de ou em uma forma, e não designa tampouco a representação no sentido da constituição de um objeto diante de um sujeito — representação que responde à imitação no que o objeto deixa pra trás de si, inimitável, o fundo obscuro da coisa em si, assim como sua “forma” se divide, se separando do fundo da matéria, ela mesma restrita quanto expandida na sua compacidade impenetrável. a imitação pressupõe o abandono de um inimitável, a *mimesis*, ao contrário, exprime esse desejo.<sup>72</sup>

138.

uma metáfora não é uma comparação. mais do que um recurso linguístico, a metáfora é um procedimento. denominada de “imagem” quando o que se deseja ressaltar são os seus aspectos visuais e sua plasticidade e de “símbolo” quando o propósito é tratar de sua recorrência, desde aristóteles a metáfora suscita discussões bastante controversas. se em sua origem etimológica<sup>73</sup> (*metaphorá*) designa “transposição”, “transferência”, “transporte” ou “troca de lugar”, na prática do texto é a própria realização desse dispositivo-mecanismo. diferente da figura de linguagem comparação, na qual há um anteparo entre os elementos que se deseja conectar, a partícula “como”, a metáfora é um acontecimento direto e não mediado. aprende-se na escola que a metáfora é uma comparação implícita, na qual dois elementos são equiparados de modo a criar uma equivalência elíptica entre si, ainda que esta se apresente de forma subjetiva ou sem qualquer coerência evidente.

139.

uma comparação é uma espécie de representação. *o seu coração é como o de um pássaro*, poder-se-ia formular para se designar um coração leve. o pássaro, nesse caso, seria empregado como elemento conferidor de leveza. uma coisa é como outra coisa. uma coisa age feito outra coisa. à maneira de. nessa instância, os dois elementos ainda permanecem

---

<sup>72</sup> Ibid., p. 57.

<sup>73</sup> HOUAISS, Antonio/ VILLAR, Mauro de Salles/ FRANCO, Francisco Manoel de Mello. O Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. São Paulo: Instituto Antônio Houaiss, Editora Objetiva p. 1281.

separados, cada um em sua esfera lógica, sendo que um pássaro ainda é um pássaro, um coração ainda é um coração, aproximados por meio de um processo de similitude.

140.

a metáfora, por outro lado, não é uma comparação não assumida. ela nada tem a ver com a comparação, pois o seu desejo íntimo não é promover um estado de igualdade entre substâncias, mas criar relações genuínas de identificação ou, ainda, criar realidades inaugurais a partir de afirmações objetivas. talvez o desejo ontológico da metáfora seja ser a própria coisa.

141.

se fosse possível, por exemplo, estudar as árvores numa língua feita de árvores, a terra numa língua feita de terra, se o peso do mármore fosse calculado em números de mármore, se descrevêssemos uma paisagem com a quantia exata de matérias e de elementos que a compõem, então estenderíamos a mão até o próximo corpo e saberíamos pelo tato seu nome e seu sentido, e seríamos deuses corpóreos, e a natureza seria nossa gramática viva, um dicionário de musgo e de limo, um rio cuja foz fosse seu nome próprio.<sup>74</sup>

---

<sup>74</sup> RAMOS, op. cit., p. 20.

142.



143.

dançar a chuva. mas qual chuva? uma tormenta violenta no mar que arrasta barcos e o trapiche? uma chuva constante da madrugada cujo ritmo produz um repique meditativo sobre o telhado? ou é uma chuva intensa de verão que se arma e logo se dissipa se abrindo em um dia azul e úmido? é preciso antes de tudo *ver essa chuva* para então buscar ser com ela (uma *mimesis* e não uma imitação).<sup>75</sup> “quem escreve/ quer juntar-se/ à pedra/ à árvore/ e ser através delas/ o tranquilo sopro/ do inominável.”<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> NANCY, op. cit.

<sup>76</sup> ROSA, António Ramos. *Poesia Presente*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014, p. 213

144.

davi kopenawa diz que, para fazer a dança da chuva, um xamã precisa antes de tudo ser capaz de sentir essa chuva no seu corpo. sentir o cheiro úmido dela, o vento que chega.

145.

a linguagem em si é metafórica e todas as línguas são metáforas na medida em que não são as coisas em si do mundo. há, portanto, uma distância entre objeto e palavra que pode e deseja ser esgarçada para que a palavra tenha reacendido o seu potencial de continuar significando. no capítulo sobre a exatidão em *as seis propostas para o próximo milênio*, ítalo calvino comenta o uso automatizado da linguagem, revelando que costumava falar o mínimo possível para correr menos o risco de ser leviano com os sentidos e que preferia, portanto, escrever a falar para poder emendar frases tantas vezes quanto fosse necessário para satisfazer a comunicação precisa de uma ideia. afirmava que “somente a literatura poderia criar os anticorpos que coibissem a expansão desse flagelo linguístico”.<sup>77</sup> a poesia, por sua vez, seria ainda mais radical nesse processo de elaboração e construção de linguagem/imagem.

146.

se a língua já desgastou o seu poder de ação viva com o uso repetido e negligente do tempo e muitas vezes acaba apenas servindo como meio de uma mensagem, como então fazer com que seja novamente transformada em elemento pulsante?

147.

como fazer com que um cavalo seja de novo um cavalo um cavalo um cavalo um cavalo

---

<sup>77</sup> CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 72.

148.

no livro *metáfora e montagem*, modesto carone netto analisa um conjunto de poemas do poeta alemão georg trakl (1887-1914) e alerta sobre o perigo de se ler os poemas de trakl (e de vários outros autores) sob uma leitura estritamente conteudística. primeiro, porque há uma considerável autonomia em relação às regra do discurso comum (inclusive do literário comum) em seus textos, o que liberaria os signos da univocidade, tornando-os polivalentes/polissêmicos. segundo, porque as imagens produzidas pelo autor alemão podem assumir diferentes significados dependendo do “lugar” onde aparecem, o que multiplicaria as possibilidades de significados dessas imagens.<sup>78</sup>

149.

não é sobre significar, mas sobre continuar significando.

150.

nas palavras de carone a partir de j. dubois: “a metáfora, esse pequeno escândalo semântico, não é propriamente uma substituição de sentido, mas uma modificação no conteúdo semântico”.<sup>79</sup> e prossegue, parafraseando gottfried benn:

os conteúdos de um poema, digamos tristeza, sentimento de pânico (...) estes todo mundo possui (...) numa medida mais ou menos múltipla e sublime, mas isso só resulta em poesia quando chega a uma forma que torna esse conteúdo autóctone (...) uma forma isolada, uma forma em si, realmente não existe. ela é o ser, a tarefa existencial do artista, seu objetivo. nesse sentido é que se deve entender a frase de staiger: a forma é o mais alto conteúdo.<sup>80</sup>

segundo carone, a metáfora para o poema não seria uma tendência de linguagem, mas uma condição constitutiva do texto.<sup>81</sup>

---

<sup>78</sup> CARONE, Modesto. *Metáfora e montagem*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 35.

<sup>79</sup> Ibid., p. 37.

<sup>80</sup> Ibid., p. 37.

<sup>81</sup> Ibid., p. 38; 33.

151.

em seu livro *a metáfora viva*, oitavo estudo, Paul Ricoeur afirma que a linguagem se encontraria ainda imanente à própria estrutura do real na base de uma “metafórica inicial”, de forma que a “articulação conceitual (...) encontra no funcionamento semântico da enunciação metafórica sua possibilidade”,<sup>82</sup> sendo que esta realizaria uma transposição semântica cujo movimento é o de “dar forma”, abrindo novos campos de significação e, portanto, proporcionando que novas ideias possam surgir. nesse sentido, a metáfora não seria, pois, um elemento redutor na chave “isto é igual àquilo”, mas, ao contrário, isto pode ser aquilo (mas pode ser aquilo outro também).

152.



---

<sup>82</sup> RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000, p. 455.

153.

derrida afirma que nietzsche reanimaliza a linguagem, a palavra e a *mimesis*. para ele, nietzsche tenta reensinar a rir, premeditando soltar de alguma maneira todos seus animais na filosofia, como forças naturais. a rir e a chorar, pois, como ele diz, pouca gente “foi suficientemente louca para chorar junto de um animal, sob o olhar ou contra a face de um cavalo. por vezes, creio vê-lo tomar esse cavalo por testemunha, e sobretudo, para tomá-lo como testemunha de sua compaixão, pegar sua cabeça entre as mãos”.<sup>83</sup>

154.

viveiros de castro escreve que, para os yawalapíti, vestir uma roupa-máscara é menos ocultar uma essência humana sob aparência animal do que ativar os poderes de um corpo outro. menos um corpo ser uma roupa do que uma roupa ser um corpo.<sup>84</sup> o corpo é aqui pensado como algo completo, uma imanência, e não uma roupagem ou uma casca externa. tudo é coextensível a tudo. não existe um dentro e um fora e não existe um significado “por trás”, mas a pura manifestação das materialidades.

155.

certa vez, durante um ritual de *ayahuasca* com os huni kuin, tive um *insight*. estava mirando uma profusão de acontecimentos simultâneos que me pareciam um pouco como uma visão microscópica das coisas, em específico das plantas e dos animais. era como se eu estivesse vendo as células em formação, se multiplicando no justo momento em que ocorrem as mutações e no instante exato no qual algo novo é gerado. era como ter consciência da natureza da natureza. aquilo me pareceu muito próximo ao processo de criação em arte, em que existe um jogo de forças, aleatoriedade e fluxos que, postos em fricção, criam um campo de possibilidades no qual algo novo pode surgir.

---

<sup>83</sup> DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Tradução Fábio Landa. São Paulo: Editora Unesp, 2002, p. 67.

<sup>84</sup> CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem* — e outros ensaios de antropologia. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

156.

até aquele momento não procurava aproximar os fenômenos naturais do pensamento sobre arte, justamente pela artificialidade do processo que a arte supõe — uma construção (e a respeitar uma espécie de distinção entre arte e cultura, esta como regra e aquela como exceção — sobretudo num contexto que separa um trabalho de arte autoral de trabalhos coletivos — indígenas, por exemplo). entretanto, essa experiência me fez pensar que a criação em arte poderia ser um conjunto contido num conjunto maior: a natureza. os mecanismos do conjunto maior são compartilhados com o conjunto menor. a arte poderia, nesse caso, ser pensada como a própria natureza. como uma manifestação natural, como aves que migram no inverno ou animais que sabem que precisam hibernar.

157.

e ricardo domeneck: “poetry as natural phenomenon, like the growth of a leaf. just another experiment of evolution. an emily dickinson poem about spring as a part of spring itself”.<sup>85</sup>

158.

*a natureza da escrita ou a escrita da natureza*

alguns pesquisadores contemporâneos, como o artista e professor francês edmond couchot, chefe do departamento de artes e tecnologia e imagem da universidade paris 8, investigam hipóteses no campo da cognição associados a profissionais de diversas áreas, como neurologia, neurobiologia, cibernética, entre outras, a respeito de uma teoria na qual a arte seria tratada como objeto natural e não transcendental. em seu livro *a natureza da arte — o que as ciências cognitivas revelam sobre o prazer estético*,<sup>86</sup> o autor reúne experimentos e estudos de mais de sessenta anos sobre o tema e apresenta diversas perspectivas que demonstram as conexões subaquáticas entre natureza, arte e tecnologia, desde épocas

---

<sup>85</sup> “a poesia como fenômeno natural, como o crescimento de uma folha. apenas mais um experimento de evolução. um poema de Emily Dickinson sobre a primavera como parte da própria primavera” (tradução minha) <https://www.instagram.com/p/CGU2BQvn2T3/>

<sup>86</sup> COUCHOT, Edmond. *A natureza da arte — o que as ciências cognitivas revelam sobre o prazer estético*. Tradução de Edgard de Assis Carvalho. São Paulo, Editora Unesp, 2018, p. 81.

ancestrais até os dias atuais. dentre os vários exemplos que o autor descreve no livro, ressaltou um que me pareceu bastante interessante. no capítulo 8.1, “as condutas estéticas e a evolução — pássaros artistas?”, couchot comenta a relação entre função e efeito estético e apresenta um estudo científico sobre o canto dos pássaros. para além das funções de demarcação de território, ritual de acasalamento e cantos de defesa e ataque, ornitólogos descobriram uma infinidade de variações de intensidade, duração, tom e ritmos nos cantos de certos pássaros, o que não justificaria ser apenas uma qualidade utilitária desses cantos. esta particularidade revelaria uma espécie de prazer estético sentido pelo próprio bicho, que perceberia o som em seu corpo como uma espécie de recompensa e êxtase por seus próprios “vocalizes”.<sup>87</sup> de forma semelhante, estudos com outros mamíferos, como as baleias, e certos tipos de “dança” de chimpanzés e aves trariam semelhanças com danças executadas por humanos.

159.

são inúmeros os exemplos que couchot discute no livro e que poderiam servir de base para se pensar as fronteiras entre linguagem, humanos, não-humanos, objetos, plantas etc., ou, como ressalta viveiros de castro (a partir de derrida) em *metafísicas canibais*, não se trata simplesmente de afirmar uma extinção da fronteira entre animais e humanos, mas de buscar irreduzir ou imprecisar essas fronteiras, contorcendo assim suas linhas divisórias em uma curva infinitamente complexa, não se tratando de apagar contornos mas de “adensá-los, enviesá-los, irisá-los, fractalizá-los”<sup>88</sup>.

160.

no ensaio “a escrita e o silêncio”, do livro *o grau zero da escrita*, barthes diz que, se a escrita for realmente neutra e se a linguagem, em vez de ser um ato embaraçoso e indomável, chegar a um estado de equação pura amansada, então a literatura estará vencida. a problemática humana estará descoberta e entregue sem cor, e o escritor será, sem volta, um homem de

---

<sup>87</sup> Ibid., p. 358.

<sup>88</sup> CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Metafísicas canibais* — elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 28.

bem.<sup>89</sup> para que ela possa continuar existindo, é necessário que haja uma selvageria, um estado de descontrole fundamental para a saúde do texto.

161.

há algo de incapturável nos gestos de kazuo ohno. de longe ele se parece com um animal que carrega múltiplas temporalidades. um cadáver que se coloca de pé, conforme escreveu hijikata<sup>90</sup>. um bicho ambíguo, peso e leveza. sua expressão facial marcada pela iluminação do palco é ilegível. não se sabe se reflete melancolia, alegria, êxtase ou dor. ao assistir a sua apresentação solo temos a sensação de estar sobre um chão movediço.

162.

vocês já ouviram falar de *chôjûgiga*? uma pintura em rolo que retrata aves, feras, que brincam com sapos, com raposas, uma obra do japonês antigo, com cenas de animais brincando. e, sem mais nem menos, aparece um fantasma. um ser meio gente meio ave surge, assim, de repente. para mim, isso acontece porque dentro de mim vive uma espécie de ave. queria começar o treino hoje a partir disso. como eu falo um monte de coisas quando vocês dançam, vocês tentam se corrigir com o que eu falo, para acertar, acertar, acertar. mas não é isso que eu quero hoje. eu acho que a dança é um fantasma. precisa ser um fantasma. parece ter forma, parece não ter, não tem sua forma. dentro de mim vivem aves, vivem animais, tudo vive. é preciso ser um fantasma. um treino assim — hoje não vou falar nada além disso, a dança de fantasmas. que tal dançá-la livremente? em suma, treinamos para nos tornar fantasmas.<sup>91</sup>

---

<sup>89</sup> BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*: seguido de novos ensaios críticos. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 67.

<sup>90</sup> HIJIKATA, Tatsumi apud UNO, Kuniichi. Corpo-gênese ou tempo-catástrofe. Tradução de Annita Costa Malufe. *Cadernos de Subjetividade*, São Paulo, n. 12, p. 37-46, 2010. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/cadernossubjetividade/article/view/38443/26103>. Acesso em 24 mar. 2021.

<sup>91</sup> OHNO, op. cit., p. 90.

163.



164.

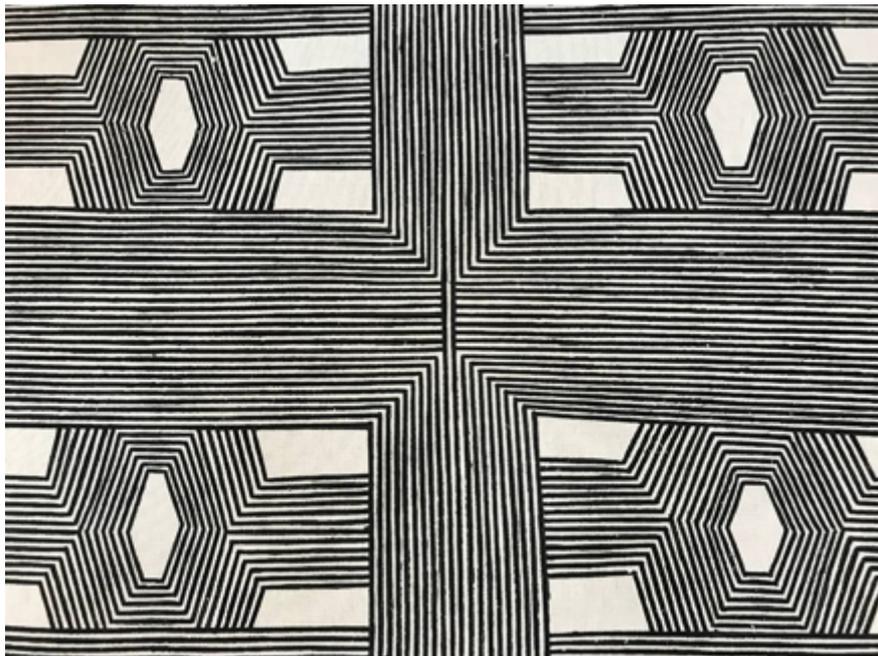
descansar nos poemas  
as pálpebras  
encostar  
os ombros cansados  
em sua estrutura vegetal  
riscar à sombra dos olhos  
o olho mineral  
ali onde se pressente  
a forma de cada coisa

165.

talvez a metáfora pudesse ser um dispositivo da linguagem capaz de promover essa transmutação de um ser em outra coisa, bicho, planta, reacendendo a potência de significação das palavras, e talvez a intersecção entre poeta e primitivo se daria exatamente nesse ponto. “agora podemos dizer que o poeta e o primitivo coincidem porque a direção analógica é neles

intencionada, erigida em método e instrumento. magia do primitivo e poesia do poeta são, como veremos, dois planos e duas finalidades de uma mesma direção.”<sup>92</sup>

166.



167.

talvez seja possível buscar na linguagem poética a partir de uma consciência de sua própria natureza uma reconciliação consigo mesma: linguagem, coisa, bicho, humano. nesse caso, essa retomada está ligada a uma busca por origem na qual a possibilidade de uma indistinção entre os seres ou de um “estado de indiferença dispersiva e repousante”<sup>93</sup> possa ocorrer.

---

<sup>92</sup> CORTÁZAR, Julio. *Obra crítica II*. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. São Paulo: Civilização Brasileira, 1999, p. 256.

<sup>93</sup> VALÉRY apud NUNES, Benedito. *João Cabral: a máquina do poema*. Organização de Adalberto Müller. Brasília: Ed. UnB, 2007, p. 29.

o primitivo e o poeta sabem que o cervo é como um vento escuro, há instâncias de visão em que o cervo é um vento escuro, e este verbo essenciador não está ali à maneira de ponte, mas como evidência verbal de uma unidade satisfatória, sem outra prova além de sua própria irrupção, sua clareza — sua formosura.<sup>94</sup>

168.

*pensamento primitivo e pensamento poético*

alguns mitos antigos evocam as origens das línguas e revelam como antes elas eram muito próximas à natureza e aos animais. nesse momento, falar e fazer eram procedimentos indistintos. falar era fazer. *no princípio era o verbo... fiat lux e fez-se a luz!; abracadabra! e a porta se abriu:* imperativos capazes de produzir efeitos físicos, de produzir luz, abrir portas. os primeiros desenhos gravados diretamente em pedras (petróglifos) ou aqueles feitos em grutas com sangue, carvão, gordura animal e terra retratavam animais, árvores e, às vezes, sinais geométricos. acredita-se que essa espécie de “escrita primitiva” mantivesse ainda relação simbólica ritual com os elementos a que se referia na natureza.<sup>95</sup> o homem pintava para caçar, para materializar, para evocar, para criar uma realidade mágica para si.

169.

dezenas ou talvez centenas de mitos indígenas retratam transfigurações de forma entre humanos e animais, evidenciando uma tendência recorrente de fluidez de forma radical, presente não somente nas histórias dos antigos mas na matriz de pensamento dos indígenas: uma verdadeira epistemologia indígena na qual circularidade, fluidez, transfiguração e coletividade seriam eixos fundamentais.

---

<sup>94</sup> CORTÁZAR, op. cit., p. 257 (grifos nossos).

<sup>95</sup> HIGOUNET, Charles. *História concisa da escrita*. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2003, p. 12.

170.



171.

nesta garganta cabem  
todas as vozes  
que por aqui já passaram antes  
todas as formas circulares  
de dor, criança ou fogo  
aqui não importa mais quem  
executa o movimento  
tanto faz quem virá amanhã  
se cartas entregador ou fumaça  
as forças alternam receptáculos  
desde que ocupem espaço  
com seu corpo e seus dentes

172.

a crença de que pajés, benzedeiros e xamãs sejam capazes de produzir efeitos curadores apenas com o uso de palavras, cantos e rezos também seria um exemplo de uso da palavra na qual ela realiza e é efetivamente o que diz ser, ou seja, em que sua forma coincide com seu conteúdo. quando veste uma roupa de bicho ou de planta em uma cerimônia, um indígena não está representando determinado ser num processo cênico ou narrativo. está sendo essa força, incorporando essa força em si. o uso de uma máscara africana não é a representação de um deus ou de um animal. quando a máscara é usada em circunstâncias especiais ritualísticas por pajés ou xamãs, o seu portador é a encarnação da própria divindade. uma verdadeira atualização de determinada força ancestral. “um kaluli vira pássaro ao ornamentar-se com penas e cantar ‘tal qual’ os pássaros, em melodias ‘tais quais’ as cachoeiras.”<sup>96</sup>

173.

e viveiros de castro:

quando um xamã canta o canto de um *kayigawlu* (ser poderoso), ele se torna aquele *kayigawlu*. mas [...] o estado dos seres poderosos é *intrinsecamente múltiplo*. assim, a imitação dos cantos dos seres poderosos é menos uma forma de possessão (a subsunção de uma posição de sujeito em outra) e mais uma introdução em outra sociedade. aqui, o outro revela-se xamã como humano/humana (do ponto de vista do outro). o outro toma o xamã como parte de sua multiplicidade (isto é como parte de seus parentes).<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> SEEGER, Anthony. *Por que cantam os Kisêdjê*. Tradução de Guilherme Werlang. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 135.

<sup>97</sup> VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A Floresta de Cristal- notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos*. Cadernos de campo, São Paulo, n. 14/15, 2006, p. 335. Disponível em <http://www.iea.usp.br/eventos/viveiros-floresta>. Acessado e, 29 mar. 2021

174.

o que se pretende dizer, então, quando se fala em pensamento primitivo? num primeiro momento, a ideia acerca do primitivo costuma ser pejorativa, por toda a carga histórica e colonizadora inscrita nas sociedades originárias, produzindo uma polarização equivocada entre civilizados x bárbaros. um primitivo seria um indivíduo cuja cultura se encontraria em estado rudimentar ou bruto de desenvolvimento. a despeito de uma compreensão limitada da sofisticação cultural do outro, é possível pensar que em um estado primeiro e original da cultura as relações estariam ainda livres de uma deterioração de uso utilitário — e, portanto, livres de domesticação. michel foucault (1926-1984), em *as palavras e as coisas*, menciona uma suposta liberdade analógica de linguagem presente no cotidiano das crianças, dos poetas e dos loucos,<sup>98</sup> a que se poderia acrescentar também o primitivo ou o indígena.

o poeta é aquele que, por sob diferenças nomeadas e cotidianamente previstas, reencontra os parentescos subterrâneos das coisas, suas similitudes dispersadas. sob os signos estabelecidos e apesar deles, ouve um outro discurso, mais profundo, que lembra o tempo em que as palavras cintilavam na semelhança universal das coisas: a soberania do mesmo, tão difícil de enunciar, apaga na sua linhagem a distinção dos signos.<sup>99</sup>

175.

no livro *a serpente cósmica*,<sup>100</sup> o antropólogo canadense jeremy narby comenta a língua dos xamãs yaminahua. para ele essa seria uma linguagem secreta: “a linguagem da natureza inteira”, que lhes permitiria comunicar com os espíritos. ele diz que não há praticamente nada nessas canções que seja designado pelo próprio nome. utilizam-se as perífrases metafóricas mais absurdas, como, por exemplo: a noite torna-se “antas velozes”, a floresta “amendins cultivados”, os peixes “pecaris”, os jaguares “cestos”, as anacondas “redes para dormir” e assim por diante. os próprios xamãs denominam essas canções de *yooshtoyohto* (linguagem dupla e entrelaçada).

---

<sup>98</sup> FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 67.

<sup>99</sup> Ibid., p. 68.

<sup>100</sup> NARBY, Jeremy. *A serpente cósmica – o DNA e a origem do saber*. Porto: Via Ótima, Oficina Editorial, 2013, p. 90.

176.

o motivo pelo qual os xamãs yaminahua utilizam esse tipo de linguagem em seus rituais segundo eles próprios “é poder ver as coisas”, tal como prevê a teoria do perspectivismo ameríndio de Viveiros de Castro, onde “saber” significa literalmente estar na pele do outro:

com os meus koshuiti eu quero ver; ao cantar eu examino cuidadosamente as coisas; a linguagem dupla e entrelaçada aproxima-se delas, mas não demasiado; com palavras normais, esbarrava nelas, com palavras duplas e entrelaçadas ando à sua volta e consigo vê-las claramente.<sup>101</sup>

177.

a dança-ritual presente em centenas de povos indígenas e tribais é um dos assuntos discutidos por Mircea Eliade em *xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*. ele diz que com grande frequência essa língua secreta é a “linguagem dos animais” ou tem como origem a imitação das vozes dos animais. em alguns povos da América do Sul, durante o período de iniciação, o neófito é obrigado a aprender a imitar as vozes dos animais, e o mesmo se verifica na América do Norte: entre os Pomo e os Menomini, além de outros tantos, os xamãs imitam o canto dos pássaros. durante as sessões de iacutos, yukaghirs, tchuktches, goldes, esquimós e outros, ouvem-se sons de animais selvagens. segundo Eliade, “aprender a linguagem dos animais, sobretudo a dos pássaros, equivale, em qualquer parte do mundo, a conhecer os segredos da natureza e, portanto, a ser capaz de profetizar”.<sup>102</sup>

178.

segundo Townsley, todas as relações xamânicas com os espíritos são deliberadamente construídas de maneira elíptica e multirreferencial a fim de refletir a natureza refratária dos seres que são o seu objeto:

---

<sup>101</sup> Ibid., p. 50.

<sup>102</sup> ELIADE, Mircea. *Xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*. Tradução de Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2002, p. 96.

os yoshi são seres verdadeiros, ao mesmo tempo ‘como e não-como’ as coisas que animam. não têm qualquer natureza estável ou unitária e assim, paradoxalmente, a linguagem dupla e entrelaçada, que permite ‘vê-los como’, é a única maneira adequada de os descrever. aqui a aproximação metafórica não designa falsamente as coisas mas, pelo contrário, constitui a única maneira de as nomear corretamente.<sup>103</sup>

179.

octavio paz, em *o arco e a lira*, discute a ideia a respeito do *outro* no pensamento não ocidental e relembra o aspecto oscilante das formas, apresentado a partir de uma ideia não linear, não causal e fluída. nela, os seres estariam suscetíveis a mudanças de forma e teriam a possibilidade de possuir mais de uma identidade simultaneamente:

o pensamento oriental não sofreu desse horror ao “outro”, ao que é e não é ao mesmo tempo. o mundo ocidental é o do “isto ou aquilo”. já no mais antigo upanixade se afirma sem reticências o princípio da identidade dos contrários: “tu és mulher. tu és homem. és o rapaz e também donzela. tu, como um velho, te apoias num cajado... tu és o pássaro azul-escuro e o verde de olhos vermelhos... tu és as estações e os mares”. e essas afirmações, o upanixade chandogya condensa-as na célebre fórmula: “tu és aquilo”. toda a história do pensamento oriental parte dessa antiquíssima afirmação, do mesmo modo que a do ocidente se origina da de permênides. esse é o tema constante da especulação dos grandes filósofos budistas e dos exegetas do hinduísmo. o taoísmo revela as mesmas tendências. todas essas doutrinas reiteram que a oposição entre isto e aquilo é, simultaneamente, relativa e necessária, mas que há um momento em que cessa a inimizade entre os termos que nos pareciam excludentes deixa de existir.<sup>104</sup>

180.

outra referência a respeito do pensamento sobre a instabilidade da forma vem dos próprios ameríndios da amazônia. um desses povos, os kaxinawá (o povo morcego) ou huni kuin (povo verdadeiro), como se autodenominam, possuem uma espécie de escrita a partir de símbolos chamados de *kene kuin*. essas inscrições, transmitidas de geração em geração,

---

<sup>103</sup> TOWNSLEY *apud* NARBY, op. cit., p. 92.

<sup>104</sup> PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 124.

teriam sido ensinadas ao povo huni kuin pela jiboia e pela aranha (também esta teria ensinado as mulheres a arte da tecelagem). diferentemente da escrita e da pintura ocidental, que permitem fixar um fluxo de pensamento em uma forma visual convencionada, estática e distanciada, os *kene* seriam um forma de comunicar uma simultaneidade de pontos de vista (perspectivismo ameríndio) e de *realidades múltiplas*<sup>105</sup> advindas das chamadas *mirações*, obtidas em estados alterados de consciência. as *mirações*, espécie de visão interna promovida a partir do uso da *ayahuasca*, seriam a base do conhecimento desses indígenas. para eles a arte (e a escrita dos *kene*) não é entendida como algo separado da vida comum, mas se entrelaça aos fatos cotidianos, rituais e festivos.

181.

é sempre difícil  
ler um poema em voz alta  
fora do papel, da tela de luz  
fora da casa  
esperar que a voz se projete  
um bom míssil  
cruzar o céu  
sem atingir nenhuma ave no caminho  
saber criar um risco de fumaça  
desses que perduram por um tempo  
antes de sumir  
é sempre mais difícil  
ler um poema em voz alta quando se tem asma  
pegar o primeiro impulso armazenar o ar  
abdômen e peito  
fazer durar até o fim  
*quantas palavras ainda faltam*  
apenas uma braçada e  
continuar  
é sempre difícil  
ler um poema em voz alta  
tossir um pouco, ganhar tempo  
criar uma pausa que não tinha  
uma ave pausa por dois segundos no fio de cobre  
é sempre difícil continuar  
emendar no próximo verso  
aproximar as frases  
como se elas sempre tivessem

---

<sup>105</sup> LAGROU, Els. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica* (Kaxinawa, Acre). Rio de Janeiro: TopBooks, 2007, p. 149.

sido próximas  
seria melhor se estivéssemos  
debaixo da água  
se os dias fossem mais opacos  
como os olhos ilegíveis das alpacas  
se aqui não houvesse gravidade ou  
se pudéssemos ler isto em silêncio  
e ainda sim nos comunicar

182.

naquela noite pressenti que algo muito diferente estava para acontecer. passei o dia com o estômago embrulhado, sentindo um aperto no coração e um tipo de melancolia muito específico, pré-trabalho com *ayahuasca*. estávamos todos em volta da fogueira na área mais alta de uma fazenda no interior de são paulo. eu não menstruava havia mais de um ano e não havia explicação médica para isso — o meu corpo estava totalmente saudável, os hormônios, o sangue, tudo. tomei a primeira dose da bebida e entrei na roda, ainda totalmente sóbria. me lembro de bater os pés com muita força no chão enquanto dançava, fazendo um movimento repetitivo para os lados. quanto mais eu buscava esse aterramento, mais eu parecia me soltar de mim. nesse dia, tive o primeiro contato com uma força animal no corpo. um pássaro imenso tomou o meu corpo, minha respiração. por algum tempo, não sei dizer quanto, não sabia o que era eu o que era ele. ao final do ritual e percebi que tinha voltado a menstruar durante aquelas horas.

183.

viveiros de castro, em *metafísicas canibais — elementos para uma antropologia pós-estrutural*, apresenta dois paradigmas fundamentais na concepção de mundo dos ameríndios: o primeiro como sendo a capacidade de cruzar as fronteiras corpóreas (e espirituais) da espécie e enxergar, assim, o mundo a partir do ponto de vista de um outro animal/ser:

a noção de que os não-humanos atuais possuem um lado prosopomórfico invisível é um pressuposto fundamental de várias dimensões da prática indígena; mas ela vem ao primeiro plano em um contexto particular, o xamanismo. o xamanismo ameríndio pode ser definido como a habilidade manifesta por certos indivíduos de cruzar

deliberadamente as barreiras corporais entre as espécies e adotar a perspectiva de subjetividades “estrangeiras”, de modo a administrar as relações entre estas e os humanos. vendo os seres não-humanos como estes se veem (como humanos), os xamãs são capazes de assumir o papel de interlocutores ativos no diálogo transespecífico; sobretudo, eles são capazes de voltar para contar a história, algo que os leigos dificilmente podem fazer. o encontro ou o intercâmbio de perspectivas é um processo perigoso, e uma arte política — uma diplomacia.<sup>106</sup>

e o segundo, consequência direta do primeiro, seria a maneira de aprendizagem desses indígenas, que ocorreria não a partir de um vislumbre externo e distanciado entre sujeito-sujeito ou sujeito-objeto, mas sim a partir de uma vivência empírica em que determinados sujeitos seriam capazes de ocupar temporariamente uma forma de bicho, de planta ou outro elemento natural. saber para eles significaria, nesse caso, vivenciar literalmente uma experiência na pele:

os sujeitos, tanto quanto os objetos, são concebidos como resultantes de processos de objetificação; o sujeito se constitui ou reconhece a si mesmo nos objetos que produz, e se conhece objetivamente quando consegue se ver “de fora”, como um “isso”. nosso jogo epistemológico se chama “objetivação”; o que não foi objetivado permanece irreal e abstrato. a forma do outro é a coisa. o xamanismo ameríndio é guiado pelo ideal inverso: conhecer é “personificar”, tomar o ponto de vista daquilo que deve ser conhecido. ou antes, daquele; pois a questão é a de saber “o quem” das coisas (guimarães rosa), saber indispensável para responder com inteligência à questão do “porquê”. a forma do outro é a pessoa. poderíamos dizer que a personificação ou subjetivação xamânicas refletem uma propensão geral a universalizar a “atitude intencional” identificada por certos filósofos modernos da mente (ou filósofos da mente moderna) como um dos dispositivos inferenciais de base.<sup>107</sup>

184.

no comentário do capítulo 46 (se no mundo o *tao* está presente) do livro *tao te king*, de lao tsé, o caractere traduzido como “andar a pé” (走) é composto por “homem” e por “pé”/“pegada”/“estar de pé”. ele pode ter múltiplos significados, dentre eles: ir a pé, correr, ir

---

<sup>106</sup> CASTRO, 2015, p. 49.

<sup>107</sup> Ibid., p. 50.

rapidamente, viajar, partir, ir embora, morrer, mudar (de forma ou de significado), soltar, revelar (não intencionalmente), atravessar, visitar, galopar.

185.

“os cavalos de guerra são criados nas fronteiras.”<sup>108</sup>

186.

se ética e estética não se separam, o texto deve buscar ser formalmente o que significa semanticamente. se o processo de escrita dos poemas é fragmentado/estilhaçado e constrói um corpo de sentidos a partir da parte para o todo, então este texto também deve seguir essa lógica. desierarquizar para produzir novos sentidos. não existe uma fala neutra. não pode haver explicação em poesia — nem em arte — porque a pergunta certa não envolve explicação, mas proposição, justaposição/contraposição, aproximação, afastamento, contraste, repetição etc. *é preciso pensar uma matemática da escrita.*

---

<sup>108</sup> TSÉ, Lao. *Tao te King*. Tradução de António Miguel de Campos. Lisboa: Relógio d'Água, 2010, p. 141.

187.

um texto deve buscar aproximar significado e significantes, mas sem que isso se torne uma regra inviolável que resulte, de modo oposto, em uma ilustração de si mesmo.



o que dança em matisse não é o assunto da pintura que trata da dança, mas as próprias cores, a composição circular, o ritmo das formas.

188.

em 2017, durante o aquecimento para uma aula de improvisação, havia um exercício no qual cada pessoa deveria num dado momento ocupar o centro da sala e realizar uma ação sugerida pela coreógrafa. as ações podiam ser qualquer coisa, se arrastar, erguer os braços, se equilibrar em um dos pés o máximo de tempo possível etc. numa das vezes em que estive no centro fui convocada a gritar. “grita, pode gritar!”, gritava a professora. e eu simplesmente paralisei. fiquei totalmente imóvel diante daquela determinação. naquele momento percebi que o exercício de gritar extrapolava a proposta que até então me parecia algo de natureza mecânica/cênica e era portanto confortável. era como se gritar com força ali diante daquelas pessoas fosse tornar visível alguma coisa minha — uma dor, um silêncio. alguma coisa capaz de romper a membrana entre a minha vida íntima e uma proposta prática de aula. gritar não poderia ser um gesto inventado. para projetar uma voz saída lá do fundo do abdômen com

verdadeiro empenho eu precisaria tirar de mim aquele som. a partir daquele ponto não haveria mais separação entre dança e vida.

189.

deleuze e guattari tratam o corpo-sem-órgãos como o ovo pleno anterior à extensão do organismo e à organização dos órgãos, antes da formação dos extratos. a aproximação desse ovo intenso pode ser dada por eixos e vetores de força, gradientes e limiares, tendências dinâmicas com mutação de energia, movimentos cinemáticos com deslocamentos de grupos, migrações.<sup>109</sup> o corpo/texto é e se comporta como elementos naturais, forças anímicas, eletricidades, pulsões.

190.

a teoria do mundo-próprio, ou *umwelt*, desenvolvida pelo filósofo da biologia jacob von uexküll,<sup>110</sup> chamou a atenção de agamben, heidegger e merleau-ponty. segundo essa teoria, esse mundo-próprio tem para um gato, para um cavalo ou para um macaco uma forma específica, não obstante as características comuns de mamíferos. também é específico o mundo das corujas, dos falcões, das andorinhas. se no mundo do cão ou do periquito que habitam o mesmo espaço doméstico podem aparecer coisas do mundo do homem, elas se transformam em coisas do periquito ou do cão, com as suas particularidades inteiramente próprias. para uexküll, todas essas maneiras diferentes de ver o mundo fazem parte de um mundo comum à espécie, de onde se tira que é possível uma compreensão desses vários mundos-próprios do ponto de vista de cada espécie. não existe uma realidade fixa, mas diversos pontos a partir dos quais se compreende essa realidade.

---

<sup>109</sup> DELEUZE; GUATTARI, op. cit., 2012, p. 16.

<sup>110</sup> UEXKÜLL, Jacob von. *Dos homens e dos animais*. Tradução de Alberto Candeias e Anibal Garcia Pereira. Lisboa: Livros do Brasil, 1982.

191.

na língua dos deuses *libélula*  
*água pajé flor*  
estão na mesma linha  
sustentam o vácuo nas asas  
agitam-se no rumor  
do que se espalha pelo voo

192.

kazuo ohno diz que se percebe perfeitamente quando se dança com a cabeça pensando no que se vai fazer depois. ele diz que não gosta quando seus alunos dizem “entendi”. “mas o que você entendeu? não gosto quando me falam assim. tentem fazer, mesmo sem entender. ‘não entendi, mas me emocionei’ — é para isso que se dança. então não gosto quando me dizem que entenderam. é bom saber usar a cabeça, mas na hora de dançar, o melhor é esquecê-la.”<sup>111</sup>

193.

para laurence louppe, o corpo na dança contemporânea é sujeito, objeto e ferramenta do seu próprio saber.<sup>112</sup>

## **procedimentos possíveis para o corpo da escrita fazer como fazem os bichos**

### **I. criar**

descer os degraus  
onde as substâncias ainda  
estão quentes  
o caminho esquivo  
das serpentes

---

<sup>111</sup> OHNO, op. cit., p. 26.

<sup>112</sup> LOUPPE, Laurence. *Poética da dança contemporânea*. Tradução de Rute Costa. São Paulo: Orfeu Negro, 2012, p. 32.

olhar nos olhos dos grandes ursos  
marrons ouvir  
o que eles dizem com aquela coisa feroz  
de ternura e selvageria  
própria dos grandes mamíferos  
do inconsciente

## **II. manter**

aceitar a tristeza  
regar as plantas  
fazer como fazem os gatos  
dormir, olhar a janela  
beber um pouco d'água

## **III. destruir**

em alto-mar, subir até  
perder as asas no voo  
ser um ícaro de si mesmo  
e depois finalmente cair,  
afundar

194.

não é possível responder à pergunta sobre o que significa um poema. o que se deve falar quando se fala de poesia? o que significa tremer? e tombar? as percepções serão sempre da ordem das sensações ou análises sobre estrutura? é preciso sempre levar em conta um plano de imanência no poema. o que está posto, olhar concretamente para as palavras. se para a dança a relação com o peso (gravidade, leveza) é um aspecto crucial (e evidente), para o poema a relação com as diferentes densidades da imagem se dá de qual maneira?

195.

invariavelmente essa questão sobre o significado de um poema surge durante as oficinas de escrita. se o que define um poema não é a sua forma, nem a rima, nem a métrica, nem o seu conteúdo, porque o poema pode ser escrito em prosa, pode ser feito somente de uma linha, pode ser uma sentença, um desenho, um aforismo, a longa repetição de uma mesma palavra, pode falar absolutamente sobre qualquer coisa e pode, inclusive, não conter nenhuma palavra. então o que, afinal, faz de um poema um poema?

196.



197.

| poema |

exercícios de peso e de leveza.

ancoragem X decolagem

é necessária uma relação profunda com o solo.

198.

no ensaio “sobre as letras de canções”, do livro *a poesia e a crítica*, antonio cicero fala da relação entre letras de música e poema no contexto brasileiro, atentando para o fato de que muitos compositores que nunca publicaram livros de poemas são considerados “grandes poetas”. isso por si só poderia suscitar a questão: *letra de música é poema?* se por um lado o debate atrelado à pura discussão sobre gênero de escrita nos parece um pouco raso, e com isso cicero crê que a pergunta possa existir somente por uma questão de status (é poeta/ não é poeta), por outro, tenta analisar e responder à pergunta de forma lógica, afirmando ser essa uma formulação inadequada. se nenhum poema é necessariamente um bom poema, então nenhuma letra de música é necessariamente um bom poema. mas o que se apresenta talvez seja: se uma boa letra de música é também um bom poema.<sup>113</sup> partindo de uma sequência de argumentos refutados a partir de exemplos concretos de letras e de poemas, o autor demonstra que não existem fatores a priori que possam determinar a qualidade nem de letra, nem de poema, sendo portanto impossível afirmar de antemão se um ou outro tem qualidade sem um estudo individual apropriado. é preciso analisar caso a caso, e para ele são raros os casos de letristas ou músicos que produzam poemas que se sustentem apenas em livro. caetano veloso é um deles e isso está demonstrado no livro organizado por eucanã ferraz, *letra só*<sup>114</sup>.

199.

o fato é que uma música está carregada de outros elementos que ajudam a “segurar” uma letra. no texto “em torno da ideia de performance”, do livro *performance, recepção e leitura*, paul zhumtor descreve uma cena de sua infância envolvendo um grupo de artistas de rua que se teria revelado uma experiência sensorial tão profunda quanto banal e que marcaria toda a sua vida e obra. o tempo era o fim de uma tarde comum em paris, com os ruídos dos trabalhadores encerrando o expediente e o burburinho das crianças e o riso das meninas. ali um grupo de artistas vendia a letra de uma canção simples em papel para que o público

---

<sup>113</sup> CICERO, Antonio. *A poesia e a crítica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 88.

<sup>114</sup> VELOSO, Caetano. *Letra só*. Seleção e organização de Eucanã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

cantasse junto. o céu violeta e todo o contexto de cores e sons e cheiros ao redor *não só acompanhavam a canção como eram a própria canção*. ao reler a letra no papel velho alguns anos mais tarde, zhumtor não pôde reconstruir a experiência e entender como aquela letra tão simples podia ter impactado tanto o seu imaginário de garoto. de onde tirou que *a forma não era regida pela regra, mas ela era a regra*.

200.

*o provérbio é o cavalo da palavra*

(provérbio yorubá)

daremos a nossa água  
como quem devolve a sua última safra  
em retribuição à dádiva  
regaremos as plantas  
diariamente  
agora sabemos as quantias exatas  
que cada uma precisa para crescer  
trazemos o grande felino impresso nas costas  
o modo como andamos  
como espreguiçamos a coluna  
nos arqueando para trás  
o modo como aproximamos as mãos em concha  
da boca  
já não precisamos mais esconder as presas  
e nem as orelhas  
dançando, acordaremos os cavalos  
que agora descansam  
no interior manso da casa  
a casa já não tem paredes, *nós somos a casa*  
palafitas ancas, penugem e luas em repetição  
temos os cavalos no corpo  
não: *somos os cavalos*  
os músculos e não só.

201.

é preciso considerar o grau de poeticidade de um texto. é isso o que define um poema. quais procedimentos foram usados? como aquele texto específico responde às demandas poéticas que ele mesmo colocou? é preciso pensar caso a caso, poema a poema porque, sendo justamente a forma do poema um componente aberto (e portanto com regras próprias), os sentidos possíveis de leitura se dão a partir dessa construção, que é inerente.

202.

no documentário *dancing in between — a portrait of butoh*<sup>115</sup> o coreógrafo e bailarino tadashi endo se pergunta o que seria o butô. dentre as várias exposições sobre a estética dessa prática, sobre a “zona existencial” deflagrada por ela, a relação entre beleza e grotesco, a tendência para a proximidade com o chão na cultura japonesa, entre outros aspectos, endo comenta a dificuldade de explicar o que é o butô, mas afirma que ele sabe o que é quando vê kazuo ohno dançar.

203.

ele distingue o que seriam duas categorias de praticantes: o bailarino de butô propriamente dito e o butoísta. o bailarino de butô é aquele que estuda a técnica, desenvolve um método de pesquisa de movimento e efetivamente se apresenta em um palco. o butoísta pode ser qualquer pessoa. um sapateiro, um pintor, um padeiro. e não necessariamente precisa se apresentar como um dançarino profissional. porque não interessa o que faz, mas como faz. como faz para cuidar de um jardim, como faz para caminhar, para falar, para se abaixar e apanhar um objeto com as mãos. para tadashi endo isso é butô. talvez algo equivalente às designações quase arquetípicas das figuras do *bricoleur* e do engenheiro para lévi-strauss.<sup>116</sup> formas de estar no mundo a partir de modos de fazer distintos. para o coreógrafo, é fundamental levar ao palco essa hesitação do modo de estar no mundo do butoísta.

---

<sup>115</sup> DANCING in between — a portrait of butoh with Tadashi Endo. Direção e produção de Camila Geoffroy e Eduardo Oliveira. 2018. Disponível em: <https://youtu.be/yla-ZhPEByo>. Acesso em 25 mar. 2021.

<sup>116</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Tradução de Tânia Pellegrini. Campinas: Papyrus, 1989.

204.



205.

sonho com cavalos. sonho com bichos, quase sempre. 26/05/20: sonhei que avistava um urso e um lobo. no sonho eles me perseguiram e eu sabia que era para me devorar quando me alcançassem. num dado momento do sonho entrei em uma cabana no meio da floresta (parecia uma floresta de taiga) e fazia muito frio. lá dentro, havia alguns índios norte-americanos — embora no sonho não ficasse claro que língua estávamos falando. eu contava a eles sobre o urso e o lobo quererem me devorar e um deles me respondia que isso estava acontecendo porque *eu já tinha me tornado um homem*.

206.

*a partir de odradek*<sup>117</sup> (*objeto poema*)

um carretel de linha achatado — esteliforme  
enrolado em fio de fio gasto  
da mais diversa cor e espécie  
no centro dessa estrela uma vareta  
transversal, de cuja extremidade  
desponta outra  
e desta segunda vareta  
das pontas da estrela  
*o todo se põe de pé, como sobre duas pernas*  
é extraordinariamente móvel, impossível  
de ser pego.

207.

tenho procurado evitar as *palavras poéticas*. não existe palavra que não possa caber num poema, existe palavra que não se encaixa em determinado verso pela própria configuração dada, mas qualquer palavra está, a priori, no jogo. é sempre muito tentador empregar certas palavras que já funcionaram em outros momentos e produziram efeitos imagéticos satisfatórios para tentar reviver esse efeito. tenho tentado fazer esse exercício de buscar novas combinações e procurar não ceder a essa vontade de repetir um mecanismo que *já funcionou* antes. não ceder ao desejo para que determinada palavra conste no poema por ser uma *palavra bonita*. mas uma palavra que seja *necessária* ao poema.

---

<sup>117</sup> KAFKA, F. A preocupação do pai de família. In: \_\_\_\_\_. *Um médico rural*: pequenas narrativas. Trad e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p.43-35

208.

repetir ou desdobrar um determinado recurso no texto pode levar a novos caminhos que só aconteceriam pela persistência. olhar, olhar até algo acontecer, repetir, repetir até ficar diferente. o importante a meu ver é, em um dado momento da produção, poder tomar certa distância e buscar entender o que será entendido como *texto que parou em pé*.

209.

em *o rumor da língua*, barthes<sup>118</sup> fala sobre o gesto de repetir, evocando o texto “escritos sobre política”, de brecht, onde o autor afirma que para se produzir um texto verídico é preciso que se repita suavemente uma ideia. segundo barthes, o exercício de repetição seria eficaz pois liberaria pouco a pouco os seus “suplementos”. para ele o haikai compensaria a sua insigne brevidade com a repetição: o minúsculo poema produziria uma espécie de ressonância interna, um eco próprio, e por isso seria tão contundente. assim, penso que é importante aprender a distinguir o que configura o ritmo genuíno de um poema dado pela repetição do que seria apenas um encadeamento redundante. o ritmo engendra uma espécie de estrutura transparente na qual o poema se desloca.

210.

mas com um sentido totalmente oriental da expressão, essa linguagem objetiva e concreta do teatro serve para cercar, encerrar órgãos. ela circula na sensibilidade. abandonando as utilizações ocidentais da palavra, *ela faz das palavras encantações*. ela impele a voz. utiliza vibrações e qualidades de voz. faz ritmos baterem loucamente. martela sons. visa exaltar, exacerbar, encantar, deter a sensibilidade. destaca o sentido de um novo lirismo do gesto, que, por sua precipitação ou sua amplitude no ar, acaba por *superar o lirismo das palavras*. rompe enfim a sujeição intelectual à linguagem, dando o sentido de uma intelectualidade nova e mais profunda, que se oculta sob os gestos e sob os signos elevados à dignidade de exorcismos particulares.<sup>119</sup>

---

<sup>118</sup> BARTHES, 2012, p. 273.

<sup>119</sup> ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 103.

211.

a repetição pode ser pensada como um gesto que não esgota as significações de um texto, mas que, ao contrário, o desdobra a cada vez em novos sentidos. uma ideia que é retrabalhada ao longo do texto, redefinindo o sentido do sentido.

212.

para deleuze e guattari o conceito de ritornelo<sup>120</sup> se relaciona a um espaço subjetivo, e talvez abstrato, à organização ou ao agenciamento de territórios (não apenas musicais). eles se valem da música como demarcadora desses territórios nos quais as forças de caos são mantidas de fora. para eles, o ritornelo<sup>121</sup> se caracterizaria por três aspectos – não movimentos sucessivos numa evolução, mas elementos concomitantes, que o habitam todo o tempo: segundo eles: 1. às vezes o caos é um gigantesco buraco negro e nos esforçamos para fixar nele um ponto frágil como um centro. 2. às vezes organizamos em torno do ponto uma “pose” (mais do que uma forma) calma e estável, e o buraco negro torna-se um estar em casa. 3. às vezes realizamos uma escapada nessa pose, para fora desse buraco negro.

do caos nascem os meios e os ritmos [...]. cada meio é vibratório, isto é, um bloco de espaço-tempo constituído pela repetição periódica do componente. assim, o meio tem *um componente exterior* que remete aos *materiais*; *um meio interior* que remete aos *componentes e substâncias compostas*; *um meio intermediário* que remete às *membranas e limites*; *um meio anexado* que remete às fontes de energia e às percepções-ações. cada meio é codificado, definindo-se um código pela repetição periódica; mas cada código é um estado perpétuo de transcodificação ou transdução. a transcodificação ou transdução é a maneira como um meio serve de base para um outro, se estabelece sobre um outro, se dissipa ou se constitui num outro.<sup>122</sup>

---

<sup>120</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs — capitalismo e esquizofrenia*, v. 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.

<sup>121</sup> Ibid., p. 102.

<sup>122</sup> Ibid., p. 103.

213.

podemos considerar essas imagens e fenômenos da física evocados por deleuze e guattari como movimentos equivalentes ao processo de escrita. nesse caso, quais seriam, então, as articulações entre pensar e mover por meio de gestos? marie bardet comenta a relação entre teoria e prática a partir de deleuze, para quem a prática constitui um conjunto de revezamentos de um ponto teórico a outro, enquanto a teoria seria como um revezamento entre uma prática e outra (sem que esta última representasse a primeira e nem se aplicasse a ela).<sup>123</sup> pensar e mover não são, pois, atributos exclusivos nem da filosofia, nem da dança, mas de inúmeros fazeres que ressignificam práticas-teorias/teorias-práticas. estas podem ser encaradas como teorias que não são *sobre* poética mas *com* poética, com as quais dividem inquietações fugidias e compartilham ecos de movimentos, gestos, conceitos.

214.

alguns dos aspectos que penso serem comuns tanto à escrita poética quanto ao xamanismo são: a ideia de multiplicidade; a flutuação e a instabilidade de sentidos; o ato de não representar o outro, mas de buscar ser o outro, o de ser essas forças. o sentido está no acontecimento em si.

215.

lembrando bakhtin: o modelo desse tipo de texto é “dialógico, polifônico, carnavalesco”.<sup>124</sup>

o carnaval é um espetáculo ritualístico que funde ações e gestos elaborando uma linguagem concreto-sensorial simbólica. É essa linguagem bem elaborada, diversificada, una (embora complexa) que exprime a — forma sincrética de espetáculo — o carnaval — e transporta-se à literatura e é a essa — transposição do carnaval para a linguagem da literatura que chamamos carnavalização da literatura.<sup>125</sup>

---

<sup>123</sup> DELEUZE apud BARDET, Marie. *A filosofia da dança*. Tradução de Regina Schöpke e Mauro Baladi. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2014, p.11.

<sup>124</sup> SOERENSEN, Claudiana. A carnavalização e o riso segundo Mikhail Bakhtin. *Travessias*, Cascavel, v. 5, n. 1, maio 2017. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/4370>. Acesso em: 26 mar. 2021.

<sup>125</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 1 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981, p. 105.

para bakhtin,<sup>126</sup> o que se abole, principalmente, durante o carnaval são as hierarquias. as leis, as proibições, os padrões dominantes da ordem cotidiana são postos em suspenso durante esse período de festas. todo o tipo de sistema hierárquico, de reverência e submissão dos corpos é substituído por uma atmosfera de liberdade/libertação. o corpo coletivo que pode ser pensado como a configuração efêmera de um grande corpo sem órgãos.

216.

para os indígenas, a separação entre arte e vida não existe. a arte está e é a vida. os yanomami<sup>127</sup> falam que os brancos têm a memória muito curta e por isso precisam colocar as suas palavras nas peles das árvores (livros). as palavras para eles estão vivas em seus corpos, em seus sonhos, rituais e dança. as pinturas em seus corpos são seus próprios corpos. tudo é escrita.

217.



---

<sup>126</sup> Ibid., p. 67.

<sup>127</sup> KOPENAWA, op. cit., p. 455.

218.

ao vento, sua dança  
imóvel  
redefine um  
céu oblíquo,  
antro de nuvens  
simultâneas  
assustadoras.<sup>128</sup>

219.

quando questionado sobre o que é o butô e especificamente sobre sua técnica, kazuo ohno recorre a hijikata e propõe um butô como a imagem de um cadáver que se coloca em pé, arriscando a própria vida. para ohno, o butô seria algo como uma força da natureza, algo que existe para além da técnica, um vínculo profundo com seus ancestrais:

para mim, é um mundo para além da técnica. pensem, por exemplo, na força da imaginação. não fui eu quem a criou. desde o começo do mundo até hoje, nossos antepassados que morreram gravaram no espírito, de fora, de fora do cosmos eles esculpiram e, dessa acumulação de milhões de anos, nasceu a força da imaginação. várias acumulações. e o eu em meio a isso. daí de dentro eu acho difícil extrair a técnica. se me perguntarem o que é a técnica, ela está na dificuldade — isso é técnica. para o senso comum, ela é aquilo que vai tornando as coisas claras à medida que se pensa. mas, quanto mais se pratica, mais nasce a dificuldade e fica-se num beco sem saída — acho que isso é a técnica. para mim, é impossível escrever sobre os aspectos técnicos de minha dança. não conseguir escrever é técnica.<sup>129</sup>

---

<sup>128</sup> AZEVEDO, Carlito. *Monodrama*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, p. 59.

<sup>129</sup> OHNO, op. cit., p. 72.

220.

*não conseguir escrever é técnica.*

221.

a dança não é o corpo  
é o tempo  
que atravessa

222.



*devolver a terra à terra*

223.

**I.**

enterro aqui, nesta terra roxa  
o órgão cru  
puro sumo do presente  
pena e pedra e alguma  
palavra  
falada com fumaça  
enterro aqui  
o meu próprio destino  
ainda transparente  
enterro os desenhos pré-históricos  
dos mamíferos  
dos dinossauros  
os calendários verticais do tempo  
branco espaço negro  
enterro o futuro mel das frutas  
nestas páginas o tempo  
sempre irrecuperável de sol  
as futuras gerações de aves  
os dias ainda não experimentados  
nas manhãs de outono  
o mar, a mãe, o mar

**II.**

devolver à terra o seu próprio destino  
seu peso, sua força  
que sabor pode ser mais doce  
do que morrer em ato?

## anotações finais



*Ler um poema é poder fazê-lo, refazê-lo: eis o espelho, o mágico objecto do reconhecimento, o objecto activo de criação do rosto. O eco visual se quanto a rostos fosse apenas lê-los fora e ver. Porque o mostrado e o visto são a totalidade daquilo que se mostra e vê — o nome: a revelação. — Não é um destino assegurado. — Só é seguro que a pergunta, a procura, o poema reincidente, cristalizam numa grande massa translúcida, um bloco de quartzo. Talvez seja tranquilizador quando olhado defronte, ali, no chão, do tamanho da casa: parece nascer ininterruptamente. A luz vem de dentro, funda e aguda e aguda luz terrestre.*

Herberto Helder<sup>130</sup>

---

<sup>130</sup> HELDER, Herberto. (Auto-)Entrevista, *Jornal Público*, Lisboa, 4 dez. 1990.

aprender a terminar um texto pode ser uma tarefa mais difícil e misteriosa do que começá-lo, porque um começo, enquanto instauração de uma situação verdadeiramente inaugural, não existe. parte-se sempre de uma palavra que foi escrita em uma determinada língua, sobre um determinado suporte (material ou não), pensada e redigida em um determinado tempo, utilizando algum tipo de grafia (mecânica ou não), associada a outras palavras em sequência específica e assim por diante. se, como observou deleuze,<sup>131</sup> esportes como o surfe, a asa-delta, o *windsurf* se valem de movimentos anteriores para se inserir em ondas preexistentes e são, assim, um modo de colocação em órbita, deixando-se atravessar pelo movimento de uma grande vaga ou de uma coluna de ar ascendente (sendo então capazes de “chegar entre”), começar é também sempre partir de outro começo mais antigo. em vez de ser a origem de um esforço, o começo, do mesmo modo que a linguagem, não é neutro e, se a origem está posta alguns passos atrás, um começo é portanto um paradoxo.

se o começo parte de um desejo vago de um não saber, um desconforto, é possível conjecturar que o fim possa ser algo como aprender a mergulhar de volta em direção ao silêncio e ao escuro de onde se emergiu. se supusermos que para começar sempre se parte de algum ponto, terminar pode ser um movimento de retorno a um lugar que, embora se possa vislumbrar como espaço vazio, é provavelmente povoado de murmúrios. “penetra surdamente no reino das palavras”, escreveu drummond.

é claro que se pode paralisar abruptamente a ação de escrever, mas isso não seria terminar um texto com a possibilidade de abrir novos desdobramentos a partir dos espaços em branco (como já fizeram tantos poetas). isso seria desertar. abandonar o corpo mutilado sem um dos pés. se soubéssemos a língua das aves ou se tivéssemos aprendido a pensar como pensa um anfíbio, híbrido pensar de água-terra, talvez não precisássemos de palavras para vertê-las corpo. se já tivéssemos essas línguas impressas em nós como as rochas que sedimentam resíduos durante milhões de anos, talvez não precisássemos dessa carne (dura) da escrita. então, talvez, a escrita seja isto: uma extensão física de nós. o corpo-fantasma que ainda dói.

há na tradição africana um conjunto de ideogramas denominados *adinkra*,<sup>132</sup> no qual se encontra o conceito de *sankofa*, cuja representação é a da imagem de um pássaro que volta a cabeça à cauda. o seu símbolo pode ser traduzido por *retornar ao passado para ressignificar o presente e construir o futuro*. um pássaro que olha para o passado para

---

<sup>131</sup> VILLA-FORTE, Leonardo. *Escrever sem escrever*. Belo Horizonte: Relicário, 2019, p.15.

<sup>132</sup> ITAÚ CULTURAL. Sankofa. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/abdias-nascimento/sankofa>. Acesso em 25 mar. 2021.

apanhar algo. assim como um rio ou um pássaro, um texto nunca pode retornar exatamente igual, porque a escrita é tempo. e o tempo, fluência sobre fluência, camadas e estruturas,<sup>133</sup> se inscreve no espaço e nos corpos: a escritura de uma língua presentificada. *ao falar nos tornamos as horas*. talvez o movimento natural que permeia rio, pássaro e poema não seja o movimento circular, e, embora cíclico, o gesto que vislumbro perpassar todos esses entes seja antes o de uma espiral na qual cada retorno de órbita atravessa o mesmo ponto, porém um pouco mais alto. uma espécie de repetição pela diferença.

lançar mão de uma metodologia de pesquisa advinda de uma construção por bricolagem não é exatamente um procedimento inédito, assim como não o é estruturar um pensamento a partir de um método que se arranja pela deriva. não à toa, esta dissertação não buscou produzir formas tradicionais de redação nas quais as etapas e as verificações de resultados poderiam ser demonstradas de maneira lógica e objetiva, tampouco procurou arquitetar-se sobre estruturas originais e processos inovadores (a menos que se parta da etimologia da palavra *original* supondo uma *origem* fincada na palavra como a própria matéria-prima do trabalho). de qualquer modo, buscar um percurso inédito não era o propósito desta investigação, seja porque a busca por algo inédito não possui valor algum em si mesmo, seja porque, de verdade, não acredito que isso seja factualmente possível. não há nada que exista no mundo que não esteja completamente embebido do que veio antes. tudo aqui é um pouco uma digestão de coisas que já foram incorporadas antes. o que fiz foi procurar ajustar o olhar para o que o próprio texto, força-forma em movimento, pudesse sugerir no exercício de se escrever escrevendo.

assim, alguns aspectos se apresentaram fundamentais como eixos estruturantes deste estudo, alguns deles imprevistos no início, mas dados a ver ao longo do processo de investigação. o primeiro tem a ver com a percepção dos intervalos entre os fragmentos como parte integrante dessa teia. as lacunas, que existem em tantas instâncias, são, também, frações do fracasso desta escrita. elas interrompem um dizer e com isso dizem: aqui não há mais palavras, e isso também é dito. “o abismo não nos divide. o abismo nos circunda.”<sup>134</sup> espera-se que nesses *espaços entre* as relações possam, eventualmente, ocorrer. o vazio não como ausência, mas como área de reverberação e como elemento concreto. a ideia da margem como lugar além da repercussão, onde podemos experimentar as ressonâncias.<sup>135</sup>

---

<sup>133</sup> ROVELLI, op. cit., p.13.

<sup>134</sup> PRZYBYCIEN, Regina. A arte de Wisława Szymborska. In: SZYMBORSKA, Wisława. *Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

<sup>135</sup> BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

se é possível dizer algo sobre a forma deste trabalho, é que ele se constitui como uma espécie de caleidoscópio ou móbile no qual a unidade entre as partes se dá na relação entre fragmentação e multiplicidade. e, se não existe um conectivo explícito que enganche parte a parte, existem então essas lacunas que serviram tanto para isolar as anotações quanto para suspender a leitura quando necessário. lembro este trecho do *tao te king*, de lao tsé:<sup>136</sup> “o oleiro faz um vaso/ manipulando a argila/ mas é o oco do vaso que lhe dá utilidade”. o vazio não é senão um elemento ativo sobre as coisas, o ar que faz o *móbile* se mover.

esses espaços em branco não foram premeditados, mas se configuraram durante o processo, que se compôs de anotações numeradas. as brechas surgiram como elementos necessários ao texto e não apenas como separações visuais dos registros. o espaço em branco aqui não é uma tentativa de encerrar uma ideia, mas de abrir. são buracos. “there’s a crack in everything. that’s how the light gets in.”<sup>137</sup> vejo essa construção como semelhante ao conceito oriental de *wabi-sabi*,<sup>138</sup> no qual está presente uma abordagem estética centrada na aceitação da transitoriedade e da imperfeição. um vaso estilhaçado é reconstruído, e as fraturas entre as partes se tornam visíveis (são também marcações de tempo).

outro ponto que gostaria de ressaltar são as relações que se estabeleceram entre imagem e palavra. houve na etapa de edição um enorme esforço, que admito não saber se bem-sucedido, de verificação para evitar que não houvesse entre essas duas formas uma relação horizontal. palavras e imagens deveriam ter o mesmo grau de importância. em alguns momentos tive de mover de lugar, suprimir trechos e imagens, reposicionar anotações para que a sequência estabelecida não criasse uma narrativa justificada pela ordem de leitura. uma imagem não foi escolhida para representar uma ideia e nem era propósito de um poema ser uma demonstração aplicada de uma citação. reitero que o que se procurou criar foram relações entre os elementos e não um percurso com começo-meio-fim correndo em sentido único. se em alguns momentos tive a sensação de estar lidando com uma matéria espinhosa que pareceu ora fluir, ora enrijecer, passado esse tempo de trabalho só posso admitir que, sim, essa consistência não é homogênea: há partes moles e partes duras.

por mais difíceis que tenham sido os embates e as tentativas de esmiuçar as palavras, talvez a conclusão possível que esta dissertação possa oferecer seja esta, de que o texto é um objeto imperfeito, impermanente, incompleto e, portanto, uma matéria difícil de manipular. fracassar (melhor) aqui não é eufemismo para seguir em frente, mas um mover qualitativo,

---

<sup>136</sup> TSÉ, op. cit.

<sup>137</sup> trecho de “anthem”, canção de Leonard Cohen

<sup>138</sup> CROWLEY, James; CROWLEY, Sandra. *Wabi Sabi Style*. Gibbs Smith, 2001.

intrínseco a esta atividade. é justamente essa qualidade imperfeita das palavras o que elas têm de bom e de ruim ao mesmo tempo e é, sobretudo (e sem imprimir um juízo de valor sobre elas), a condição imanente de seu corpo o que faz forma e sentido se desenvolverem simultaneamente. e o que faz da escrita esse objeto tão fascinante. e tão humano.

e é justamente esse ponto sensível, o aspecto humano da constituição do texto, o lugar aonde eu gostaria de chegar. espero com isso não escapar demais de um percurso que já se aproxima de um encerramento nem ser leviana na abordagem do assunto. quero abrir aqui uma pequena digressão para comentar rapidamente um assunto discutido pelo antropólogo viveiros de castro na conferência “o anti-narciso: lugar e função da antropologia no mundo contemporâneo”. viveiros de castro aponta o fato de a metafísica ocidental ser fonte de tantos, se não de todos, os colonialismos existentes e de questionar o *modus operandi* da antropologia com base em questões formuladas não pelo outro (o indígena, no caso), mas sempre pelo mesmo homem branco ocidental. todas as perguntas acerca do outro seriam, no fundo, não para se alcançar outro, mas para responder às inquietações do mesmo. com isso, ele propõe que uma nova antropologia deveria ser capaz de deslocar o seu centro desse eixo paradigmático para assim poder proliferar as pequenas multiplicidades em diferentes novos centros. inverter o jogo, inverter as lógicas e, claro, as perguntas.

a questão fundadora levantada por viveiros de castro consiste em questionar o que é o humano ou, para dizer de maneira menos genérica, quais seriam as diferenças entre natureza e cultura ou, ainda, se existiriam diferenças entre natureza e cultura e se essas diferenças seriam estáveis, fixas e nítidas ou seriam diferenças instáveis, móveis, obscuras e confusas. por último, ele se indaga se essas diferenças estariam situadas em um lugar não localizável, para além das diferenças que instituem entre natureza e cultura.<sup>139</sup> para ele, a questão não seria encontrar as respostas que os índios (ou seja lá quem for) dariam às nossas perguntas — porque sempre se entende que as nossas perguntas são as perguntas que todo ser humano faz —, mas colocar sob suspeita esse pressuposto e imaginar que talvez as perguntas, elas próprias, sejam outras.<sup>140</sup> o começo estaria posto alguns passos atrás.

para viveiros de castro haveria dois problemas de saída: o primeiro seria o fato de que os antropólogos ocidentais partem de conceitos preestabelecidos e procuram responder a essas questões a partir do olhar (suposto) do outro. buscam ver de que forma esses conceitos

---

<sup>139</sup> CASTRO, Eduardo Viveiros de. O Anti-Narciso: lugar e função da Antropologia no mundo contemporâneo. *Revista Brasileira de Psicanálise*, São Paulo, v. 44, n. 4, p. 15-26, 2010. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0486-641X2010000400002](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-641X2010000400002). Acesso em: 25 mar. 2021.

<sup>140</sup> idem 139

se preenchem com o “conteúdo” do outro. a outra coisa seria admitir que essas outras sociedades se organizam de maneiras completamente diferentes e que, portanto, não faria o menor sentido tentar transpor questões de uma sociedade para outra quando antes não se possui nem ao menos recursos para se comunicar com elas:

para o índio araweté, a questão não faria o menor sentido porque eu não saberia colocá-la nesses termos para um índio araweté. não porque ele não tenha capacidade de entendê-la, mas simplesmente porque eu não tenho capacidade de formulá-la numa linguagem desse tipo: “o que vocês acham da oposição ‘natureza e cultura’?”. primeiro, porque eu não sei dizer natureza nem cultura em araweté. depois, porque no dia em que eu souber, eu não preciso mais dizer, porque, de certa maneira, esta era a questão: “como se diz isto nessa língua?”.<sup>141</sup>

em todos os sentidos o centro do problema que constitui a antropologia seria portanto esse que envolve as relações entre natureza e cultura e de que modo o acontecimento humano seria uma encruzilhada entre essas dimensões fisiológicas e culturais. trata-se, portanto, de *uma questão de linguagem*.

acreditando no humano como esse ser duplo (animal x cultural; individual x social etc.) e na antropologia como fonte dessa dicotomia fundadora entre natureza e cultura, na qual o corpo seria um subproduto da natureza, e a alma, da cultura, uma das crenças comuns ao homem branco é que haveria uma distinção real entre humanos e não humanos — e, se existe algo genuinamente humano, seria isto de humanos serem diferentes de não humanos. um animal que se “autotranscendeu”, um ser híbrido dotado de um lado selvagem e outro divino. essa crença levaria a uma segunda questão que diz respeito ao momento em que essa ruptura poderia ter surgido. teria sido o pecado original? a linguagem? ou foi o simbólico? o trabalho? o polegar opositor? seguido de uma outra nova e conseqüente pergunta: como seria isso no mundo indígena?

sabendo que o universo ameríndio tem formas específicas de conceber as coisas (e aqui não iremos adentrar essas especificidades tanto por uma inabilidade minha quanto por não se tratar do foco principal deste trabalho), mas que uma dessas coisas, talvez uma das mais misteriosas e profundas, o chamado animismo, que existe dentro da aba maior do perspectivismo ameríndio, parte da ideia de que todos os elementos do mundo seriam humanos e que, portanto, a “espécie humana” não seria a única dotada de características “especiais” — dentro dessa lógica, seria possível pensar que as árvores são capazes de se

---

<sup>141</sup> ibidem 139

comunicar e que os animais são gente por debaixo da aparência animal. esse seria um jeito de aprender com outra forma de pensar, não para responder às próprias demandas, mas para aprender verdadeiramente a escutar outra voz.

para o antropólogo, essa percepção de mundo absolutamente diferente da lógica ocidental pautada no *penso, logo existo* (aqui como *existo, logo penso*) não seria um modo confortável de compreender as coisas, mas, ao contrário, seria muito perigoso. se todas as coisas são dotadas de intenção, vontade, raciocínio e capacidade de comunicação, viver se torna uma tarefa muito complexa (e cheia de implicações). dentro dessa cosmovisão, cada espécie seria potencialmente portadora desse fundo comum de humanidade, um denominador capaz de equalizar qualquer espécie em humana para si mesma. e isto seria o animismo: tudo é gente.

dado que este não é um trabalho de antropologia, mas de linguagem, o que considerarei significativo resgatar, não como forma de comprovar qualquer hipótese que esta investigação possa ter incitado ou de fechar, mas de juntar algumas pontas soltas surgidas anteriormente, foi — para além do exercício de deslocamento e inversão que viveiros de castro propõe, aliás saudável a qualquer área do conhecimento — o gesto de debruçar-se sobre o próprio assunto em torno do qual essa inversão se dá. se é possível que existam outros modos de conceber o mundo e se esses modos implicam a capacidade de expandir as fronteiras de pensamento tão rigidamente cristalizadas na nossa sociedade, perceber o humano em qualquer coisa não se configura no simples ato de humanizar as coisas do mundo botando dois olhos nas pedras (enxergar nelas os nossos atributos e os nossos modos de pensar), mas, de outra maneira, talvez se trate de entender que a forma como pensamos, agimos e nos movemos no mundo está contida em um pensamento muito mais vasto, dentro do qual representamos apenas uma pequena parcela.

e, se nos valermos dessa lógica ameríndia a partir da qual o humano não é o centro, mas está em tudo, a produção humana também estará: no modo como se movem as plantas pelo vento, no gesto de um cavalo que se abaixa para beber água, na força que desloca a água e a faz se chocar contra as pedras. estamos, então, falando da manifestação da imanência e do que está, portanto, visível em todas as coisas. estamos falando de uma escrita que se escreve pelo mover das coisas no tempo. estamos também falando de modos de registrar essas escritas. é pela escrita que se move, é pelo movimento que se escreve — e se dança. escrever a pedra por dentro é saber que *qualquer movimento quando olhado de muito perto pode ser uma dança*. acrescento aqui um trecho de José Gil:

a imanência implica a não separação entre espírito e corpo; o movimento das coisas é movimento da sensação que é movimento da escrita (...). ou seja: a escrita não descreve ou designa ou mesmo exprime o sentir, mas o seu movimento é o movimento do sentir; as sensações não têm, em si mesmas, outro ritmo que o das palavras, e não dizem outro sentido que o do movimento da escrita poética. é pela imanência, na imanência, que as palavras agem, revertendo o interior no exterior, constituindo uma superfície sensitiva onde todas as imagens e todas as sensações circulam.<sup>142</sup>

se, como escreveu herberto helder, ler um poema é poder fazê-lo e refazê-lo. é o espelho, o objeto mágico do reconhecimento, o objeto ativo de criação de rostos, o poema é o eco visual de rostos que se leem por fora, escrever é também desejar que forma e sentido coincidam, dado que qualquer movimento configura sentidos em si mesmo e que, portanto, forma e sentido estão sempre a receber o calor uma do outro.

por fim, quero voltar ao começo e botar as mãos na terra do poema, botar os meus pés nos centros fugidios do texto, as estruturas meio bambas, três ou quatro patas e as vozes prestes a saírem. quero apanhar de volta as pedras e metê-las no bolso. ler um poema, poder fazê-lo e refazê-lo. arremessá-lo tantas vezes quanto necessário na água. é um objeto que acontece em tempo real, enquanto se escreve se diz se lê. e assim vão aparecendo os sentidos também. palavras puxam palavras. ainda que tenha se cristalizado em um bloco (feito de pequenos blocos menores), que este texto possa manter seus olhos e seus ouvidos abertos. que possa manter o móbile em movimento — é nosso silêncio, nossa fala obscura. e talvez a pergunta que continue ressoando aqui seja esta: se tudo se move nessa grande dança que tudo designa e cria sentidos pelo próprio mover, o que então não é escrita? e aí só posso deixar este espaço que se segue em branco, porque ainda não escrevi e portanto não descobri. e este é o corpo que chegou até aqui. “esse contágio do movimento dançado, pelos pés, é antes de tudo uma escuta, um compartilhamento de solo, da fúria de dançar.”<sup>143</sup>

---

<sup>142</sup> GIL, José. *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Tradução de Miguel Serras Pereira e Ana Luisa Faria. Lisboa: Relógio d'Água, 1987 apud MALUFE, Annita Costa. O devir-voz do poema. In: LINS, Daniel & GIL, José (orgs.) *Nietzche/Deleuze: Jogo e música*. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza, CE: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2008, p. 245.

<sup>143</sup> BARDET, op. cit., p. 30.



depois do silêncio está a dança e  
todos os poemas que vieram  
e desapareceram antes  
de serem escritos.

## índice iconográfico



1. ana mendieta | *untitled (silueta series)* | 1973-1977



2. otávio cury | frame do filme *como fotografei os yanomami* | 2018.



3. claudia andujar | dança yanomami | 1974

4.



rebecca horn | *federfinger* | 1972

5.



eikoh hosoe | kazuo ohno | s/d

6.



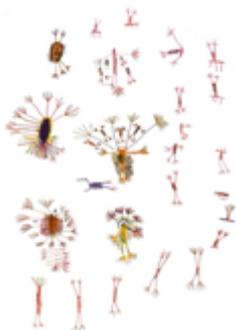
manto tupinambá | retirado do brasil por volta de 1644  
(atualmente integra a coleção de arte do nationalmuseet, em copenhagen).

7.



dança de apresentação dos espíritos xamânicos *xapiripẽ*. desenho de davi kopenawa (aldeia de demini, 1993).

8.



desenho yanomami (titi) | a noite | 1970

9.



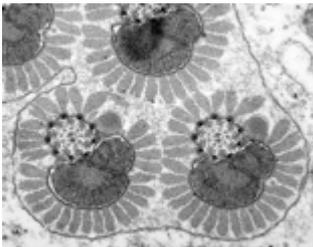
registro de cavalos na caverna da chauvet

10.



eduardo viveiros de castro | tecendo esteira de babaçu (tupé), 1981

11.



greg rouse | moth sperm

<https://theconversation.com/the-resonances-between-indigenous-art-and-images-captured-by-microscopes-105120?fbclid=IwAR1bAzQnurSjlAxCcZE2vDTKN8D2TEPJdtEJ2P3i-EaOYxOL8FTmJCzF4hY>

12.



kazuo ohno | s/d

12.



dietmar temps | young boy with flowers (etiopia), 2012

13.



ana mendieta | *untitled (silueta series)* | 1973-1977

14.



claudia andujar | dança yanomami | 1974

15.



richard long | *nomad circle* | mongolia, 1996

16.



yves klein | *untitled anthropometry* (ANT 106) | 1960

17.



alice aycock | *low building with dirt roof (for mary)*, 1973/2010

18.



vestimenta xamânica para a dança de inverno dos kwakiutls

18.



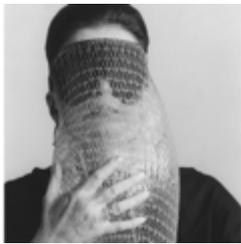
jonathas de andrade | *frame do vídeo o peixe* | 2016

19.



ren hang | peacock | 2016

20.



lygia clark | máscara abismo | 1968

21.



pintura rupestre paleolítica de lascaux, na França

22.



grafismo kayapó (jabuti)

23.



bas jan ader | *broken fall (organic)* — 16mm, duração: 1 min 44 sec.

24.



henri matisse | *a dança* | 1910

25.



nildo da mangueira com *parangolé P15 capa 11 — incorporo a revolta* | 1967 | foto: claudio oiticica.

26.



claudia andujar | *êxtase* | 1976/2011

27.



hêlio oiticica | *contra bólido n° 1 — devolver a terra à terra* | 1979 | foto: andreas valentin

28.



cavalos na caverna da chauvet

29.



ana mendieta, *untitled (silueta series)* | 1973-1977

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *A potência do pensamento*. Tradução de António Guerreiro. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015.
- AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby, ou da contingência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015
- AGRIGENTO, Empédocles de. In: *OS PRÉ-SOCRÁTICOS: Vida e obra*. Fragmentos, doxografia e comentários de José Cavalcante de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Coleção Os pensadores).
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- AZEVEDO, Carlito. *Monodrama*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 1 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BARDET, Marie. *A filosofia da dança*. Tradução de Regina Schöpke e Mauro Baladi. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2014.
- BARTHES, Roland. *Câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. 3 ed. São Paulo: Ed. Martins Fontes. 2007.
- BARTHES, Roland. *O grão da voz*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. 3 ed. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2012.
- BAUSCH, Pina. Dance, senão estamos perdidos. Tradução de José Marcos Macedo. *Folha de S.Paulo*, 27 ago. 2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2708200008.htm>. Acesso em 24 mar. 2021.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- BOURGEOIS, Louise. *Destruição do pai, reconstrução do pai — escritos e entrevistas 1923-1997*. Tradução de Álvaro Machado e Luis Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

- BRAGA, J. Sousa. *Animal animal* — um bestiário poético. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.
- BRITTO, Paulo H. *Macau*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. São Paulo: Editora 34, 1984
- CAMPOS, Haroldo de. (org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Edusp, 2000.
- CARONE, Modesto. *Metáfora e montagem*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A Floresta de Cristal- notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos*. Cadernos de campo, São Paulo, n. 14/15, 2006, p. 335. Disponível em <http://www.iea.usp.br/eventos/viveiros-floresta>. Acessado e, 29 mar. 2021
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem* — e outros ensaios de antropologia. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Metafísicas canibais* — elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. O Anti-Narciso: lugar e função da Antropologia no mundo contemporâneo. *Revista Brasileira de Psicanálise*, São Paulo, v. 44, n. 4, p. 15-26, 2010. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0486-641X2010000400002](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-641X2010000400002). Acesso em: 25 mar. 2021.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de (org.). *Variações do corpo selvagem* (catálogo de exposição). São Paulo: Sesc Ipiranga, 2017.
- CESAR, Ana Cristina. *Escritos da Inglaterra*. Tradução de Maria Luiza Cesar. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013
- CICERO, Antonio. *A poesia e a crítica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- CORTÁZAR, Julio. *Obra crítica II*. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. São Paulo: Civilização Brasileira, 1999
- COUCHOT, Edmond. *A natureza da arte* — o que as ciências cognitivas revelam sobre o prazer estético. Tradução de Edgard de Assis Carvalho. São Paulo, Editora Unesp, 2018
- CROWLEY, James; CROWLEY, Sandra. *Wabi Sabi Style*. Gibbs Smith, 2001.

DANCING in between — a portrait of butoh with Tadashi Endo. Direção e produção de Camila Geoffroy e Eduardo Oliveira. 2018. Disponível em: <https://youtu.be/yla-ZhPEByo>. Acesso em 25 mar. 2021.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs — capitalismo e esquizofrenia*. v. 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs — capitalismo e esquizofrenia*. v. 3. 2 ed. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Claudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *O que é a filosofia?*. Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto A. Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Tradução de Fábio Landa. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

ELIADE, Mircea. *Xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*. Tradução de Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2002.

ESCARDUÇA, Carla. Ut pictura poesis. In: *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*. Coordenação de Carlos Ceia. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/ut-pictura-poesis/>. Acesso em 24 mar. 2021.

ESTAREGUI, Ana. *Coração de boi*. Rio de Janeiro: Editora 7letras, 2016.

FENOLLOSA, E. Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para poesia. In: CAMPOS, Haroldo (org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Edusp, 2002

FLUSSER, Vilém. *Língua e realidade*. Tradução de Karel Palek. 3 ed. São Paulo: Annablume, 2007.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GIL, José. *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Tradução de Miguel Serras Pereira e Ana Luisa Faria. Lisboa: Relógio d'Água, 1987.

GULLAR, Ferreira. Poesia e realidade in *Uma Luz do chão*. Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1978.

HELDER, Herberto. (Auto-)Entrevista, *Jornal Público*, Lisboa, 4 dez. 1990.

HIGOUNET, Charles. *História concisa da escrita*. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.

HOUAISS, Antonio/ VILLAR, Mauro de Salles/ FRANCO, Francisco Manoel de Mello. O Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. São Paulo: Instituto Antônio Houaiss, Editora Objetiva

ITAÚ CULTURAL. Sankofa. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/abdias-nascimento/sankofa>. Acesso em 25 mar. 2021.

JAFFE, Noemi. No meu sonho não binário de pensamento e linguagem. São Paulo, 19 fev. 2021. *Facebook*: noemi.jaffe. Disponível em: <https://www.facebook.com/noemi.jaffe/posts/10224677365940031>. Acesso em: 25 mar. 2021.

KAFKA, F. A preocupação do pai de família. In: \_\_\_\_\_. *Um médico rural: pequenas narrativas*. Trad e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu*. Bruce Albert São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

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

LACAN, Jacques. A direção do tratamento e os princípios do seu poder. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

LAGROU, Els. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro: TopBooks, 2007.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Tradução de Tânia Pellegrini. Campinas: Papyrus, 1989.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984

LOUPPE, Laurence. *Poética da dança contemporânea*. Tradução de Rute Costa. São Paulo: Orfeu Negro, 2012.

MACHADO, Ana Maria. Diante da solidão de Clarice. *Serrote*, São Paulo, n. 35-36, nov. 2020, p. 114. Disponível em: <http://www.revistaserrote.com.br/2020/12/diante-da-solidao-de-clarice-por-ana-maria-machado/>. Acesso em: 24 mar. 2021.

MALUFE, Annita Costa. O devir-voz do poema. In: LINS, Daniel & GIL, José (orgs.) *Nietzche/Deleuze: Jogo e música*. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza, CE: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2008, p. 19-20.

MENDONÇA, José T. *Um deus que dança — itinerários para a oração*. São Paulo: Paulinas, 2016.

NANCY, Jean-Luc. Fazer, a poesia. Tradução de Tradução de Letícia Della Giacoma de França, Janaina Ravagnoni e Mauricio Mendonça Cardozo. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 15/2, p. 414-422, jul-dez 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/alea/v15n2/10.pdf>. Acesso em: 25 mar. 2021.

NANCY, Jean-Luc. Imagem, mimesis & méthexis. Tradução de Carla Rodrigues. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

- NARBY, Jeremy. *A serpente cósmica*. Porto: Via Óptima, Oficina Editorial, 2013.
- NAVARRO, Marta; D'AGOSTINO, Paola. *Dançam dançam*. Lisboa: Editora a tua mãe, 2014.
- NEIHARDT, John. *Alce Negro fala — a história da vida de um homem-santo dos Sioux Oglala*. Lisboa: Antígona, 2000.
- NUNES, Benedito. *João Cabral: a máquina do poema*. Organização de Adalberto Müller. Brasília: Ed. UnB, 2007.
- OHNO, Kazuo. *Treino e(m) poema*. Tradução de Tae Suzuki. São Paulo: N-1 Edições, 2016.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982
- POSSEBON, F. O sutra do coração da sabedoria. *DLCV — Língua, Linguística & Literatura*, v. 3, n. 1, 20 out. 2005. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/dclv/article/view/7479/4545>. Acesso em 25 mar. 2021.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2013.
- PRZYBYCIEN, Regina. A arte de Wisława Szymborska. In: SZYMBORSKA, Wisława. *Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 9-24.
- RAMOS, Nuno. *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- REUBEN. *Um pensamento estranho atravessa meu crânio e desce até as entranhas*. São Paulo: Luna Parque, 2018.
- RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- ROSA, António Ramos. *Poesia Presente*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2014
- ROVELLI, Carlo. *A ordem do tempo*. Tradução de Silvana Cobucci. São Paulo: Ed. Objetiva, 2017.
- RUMI, Jalal ud-Din. *Poemas místicos*. Seleção e tradução José Jorge de Carvalho. São Paulo: Attar Editorial, 2013.
- SALLES, Cecília. *Gesto Inacabado*. Processo de Criação Artística. São Paulo, Fapesp. Editora: Annablume, 2008.
- SEEGER, Anthony. *Por que cantam os Kisêdjê*. Tradução de Guilherme Werlang. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SOERENSEN, Claudiana. A carnavalização e o riso segundo Mikhail Bakhtin. *Travessias*, Cascavel, v. 5, n. 1, maio 2017. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/4370>. Acesso em: 26 mar. 2021.

SZYMBORSKA, Wislawa. *Poemas*. Tradução de Regina Przybyzcien. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

TABER, Elisa. Ñe' ã: An Introduction to Contemporary Guaraní Poetry. *Words Without Borders*, Jul./Aug. 2020. Disponível em: <https://www.wordswithoutborders.org/article/july-2020-indigenous-writing-project-guarani-an-introduction-elisa-taber>. Acesso em: 24 mar. 2021.

TAYLOR, Anne Christine. Un corps fait de regards. In: CASTRO, Eduardo Viveiros de (org.). *Variações do corpo selvagem* (catálogo de exposição). São Paulo: Sesc Ipiranga, 2017.

TSÉ, Lao. *Tao te King*. Tradução de António Miguel de Campos. Lisboa: Relógio d'Água, 2010.

UEXKÜLL, Jacob von. *Dos homens e dos animais*. Tradução de Alberto Candeias e Aníbal Garcia Pereira. Lisboa: Livros do Brasil, 1982.

UNO, Kuniichi. Corpo-gênese ou tempo-catástrofe. Tradução de Annita Costa Malufe. *Cadernos de Subjetividade*, São Paulo, n. 12, p. 37-46, 2010. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/cadernossujetividade/article/view/38443/26103>. Acesso em 24 mar. 2021.

UNO, Kuniichi. *Hijikata Tatsumi — pensar um corpo esgotado*. Tradução de Christine Greiner e Ernesto Filho. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Tradução Maiza Martins de Siqueira e organização de João Alexandre Barbosa. São Paulo: Iluminuras, 1991

VELOSO, Caetano. *Letra só*. Seleção e organização de Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VIEIRA JR., Itamar. [Entrevista concedida] *Roda Viva*. TV Cultura, 15 fev. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MU9iUc2UHBQ>. Acesso em 25 mar. 2021.

VILLA-FORTE, Leonardo. *Escrever sem escrever*. Belo Horizonte: Relicário, 2019.

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

AGAMBEN, G. *O aberto* — O homem e o animal. Tradução de Pedro Barbosa Mendes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato*. Tradução de Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Editora Boitempo, 2018.

ALMEIDA, Geruza Zelnys de. *Como se pelos dedos escorresse... uma tese*. 2014. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. doi:10.11606/T.8.2014.tde-28052014-122015. Acesso em: 25 mar. 2021.

ARAUJO, Rodrigo da C. À beira de espelhos. Roland Barthes fragmentário. *Revista Escrita* (PUCRJ. Online), v. 10, p. 1-13, 2009.

ARAUJO, Rodrigo da C. Diário de Luto, de Roland Barthes ou a escrita do fragmento [Resenha]. *Lumen et Virtus*. Revista de Cultura e Imagem, v. 1, n. 2, p. 1-3, 2010. Cadernos Subjetividades. Disponível em: [http://www.jackbran.com.br/lumen\\_et\\_virtus/numero2/rodrigocosta.html](http://www.jackbran.com.br/lumen_et_virtus/numero2/rodrigocosta.html). Acesso em: 25 mar. 2021.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BACHELARD, Gaston. *A Terra e os devaneios da vontade*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes 1991.

BARBOSA, Thiago de M. O ideograma como um modo de ler e ver poesia. *Manuscritica*, São Paulo, n. 23, p. 167-184, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/manuscritica/article/view/177749/164769>. Acesso em 25 mar. 2021.

BARTHES, Roland. *Como viver junto*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 3 ed. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2013.

BARTHES, Roland. *Diário do luto*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2011.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2015.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita: a experiência-limite*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2013

BONAFÉ, Valeria Muelas. *A casa e a represa, a sorte e o corte ou: a composição musical enquanto imaginação de formas, sonoridades, tempos [e espaços]*. 2016. Tese (Doutorado em Musicologia). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. doi:10.11606/T.27.2017.tde-15052017-160903.

BORGES, Jorge Luis. *A arte da narrativa e a magia. Discussão*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1977.

BUTOH: Piercing the Mask (excerto). Direção de Richard Moore. 1991. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=paHf7Dfaky4>. Acesso em 25 mar. 2021.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Ateliê, 2006.

CANDEIAS, D. L. Identidade e intimidade: uma tentativa de decifração da poética de Ana Cristina Cesar. *Estudos Semióticos*, n. 3, 2007. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/49182>. Acesso em: 25 mar. 2021.

CARDOSO JR., Hélio Rebello; DOMINGUES, Renata Pimenta. Intoxicação pela Metáfora segundo Gilles Deleuze e Félix Guattari: os desenhos do pequeno Richard (1941). *Língua e Instrumentos Linguísticos*, v. 33, p. 189-230, 2014. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/126878>. Acesso em 25 mar. 2021.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Entrevistas (Encontros)*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

CENTENARO, Natasha. *Histórias de silêncio para encenar romance-peça*. 2014. 100 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014. Disponível em: <http://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/2182/1/460566.pdf>. Acesso em: 24 mar. 2021.

CESARINO, Pedro. *Oniska: poética do xamanismo na Amazônia*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CICERO, Antonio. *Poesia e filosofia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

COCCIA, Emanuele. *A vida das plantas — uma metafísica da mistura*. Tradução de Fernando Scheibe. Florianópolis: Editora Cultura e Barbárie, 2018.

COHEN, Jean. *A plenitude da linguagem — a teoria da poeticidade*. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1987.

COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. *Escritos de Artistas (anos 60/70)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. *Diálogos*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo, Escrita, 1998

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FRANÇA, Raposeiro Gustavo. O ritornelo, a teoria espiral e as metáforas: possíveis associações entre o pensamento de Deleuze e Guattari, e Swanwick. *Interlúdio*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 9, 2018. Disponível em: <https://www.cp2.g12.br/ojs/index.php/interludio/article/view/1829>. Acesso em: 25 mar. 2021.

FRANÇA, Francyne. A procura do silêncio. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2020.

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia — tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MACIEL, Maria Esther. *Literatura e animalidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

MAFFEIS, Juliana. *Catálogo de ideias abandonadas: o descarte como procedimento*. 2020. 114 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020. Disponível em: <https://repositorio.pucrs.br/dspace/handle/10923/16719>. Acesso em: 24 mar. 2021.

MALUFE, Annita Costa. *Poéticas da imanência: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar*. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária). Universidade Estadual de Campinas, 2008. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/270291>. Acesso em: 23 mar. 2016.

MALUFE, Annita Costa; FERRAZ, Silvio. Poema-partitura e poéticas vocais. *Outra travessia*, Santa Catarina, n. 15, 1º sem 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2013n15p113>. Acesso em: 25 mar. 2021.

MATTOS, Daniela de Oliveira. *Performance como texto, escrita como pele*. 2013. 198 f. Tese (Doutorado em Psicologia). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/15287>. Acesso em: 24 mar. 2021.

MINDLIN, B. *Tuparis e tarupás — narrativas dos índios Tuparis de Rondônia*. São Paulo: Brasiliense e Editora da USP, 1993.

MORAIS, Fabio. Site Specific. Dissertação de mestrado. Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, na Universidade do Estado de Santa Catarina. Disponível em [http://www.plataformaparentesis.com/site/publicacoes/site\\_specific.php](http://www.plataformaparentesis.com/site/publicacoes/site_specific.php). Acesso em 29 mar 2021.

MORAIS, Fabio. Escríexpográfica. Tese de doutorado. Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, na Universidade do Estado de Santa Catarina. 2020

GODINHO, Ana/ MALUFE, Annita Costa/ NETO, Aurélio Guerra/ LINS, Daniel/ MIRANDA, Dilmar S./ SANTOS, Goiamerico Felicio Carneiro dos/ BURNETT, Henry/ GIL, José/ TERNES, José/ COHEN-HALIMI, Michèle/ BAUSCHWITZ, O. F./ PELBART, Peter Pal/ HADDOCK-LOBO, Rafael/ DIAS, Rosa/ FERRAZ, Silvio. *Nietzsche / Deleuze — Jogo e Música*. Organização de Daniel Lins e José Gil. São Paulo: Forense Universitária, 2008.

NUNES, Benedito. O animal e o primitivo: os outros de nossa cultura. In: MACIEL, Maria Esther. *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011. p. 13-22.

OHNO, Kazuo. *Mother*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V-roXj8UBIA>. Acesso em 25 mar. 2021.

OWUSU, Heike. *Les Symboles Amérindiens — remonter à la source d'une sagesse intemporelle*. Paris: Guy Trédaniel éditeur, 2018.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1972.

PEIRCE, Charles. *Semiótica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PEREIRA, Moema. *Menor enorme: ensaios sobre o pequeno na literatura*. 2017. 367 f. Tese (Doutorado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2017. Disponível em: <http://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/7704>. Acesso em 25 mar. 2021.

PERKOSKI, N. Os sons do silêncio: um devaneio poético. *Letras de Hoje*, v. 41, n. 4, 9 abr. 2007. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/656>. Acesso em: 25 mar. 2021.

PONGE, Francis. *Métodos*. Tradução de Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997.

RIBEIRO, Francisco Lauridsen. *Esboçamentos de corpossom: a escrita do corpo na víscera do som*. 2019. Tese (Doutorado em Processos de Criação Musical). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. doi:10.11606/T.27.2019.tde-16052019-120236. Acesso em: 25 mar. 2021.

RISÉRIO, Antônio. *Textos e tribos: poéticas extraocidentais nos trópicos brasileiros*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

ROSA, Ana Beatriz Noronha. *Cerca não prende rio*. Dissertação de mestrado em psicologia clínica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP, 2020.

ROSA, João Guimarães. *Estas histórias* Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.

RUGGIERI, Mariana. *Variações da literatura*. 2018. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. doi:10.11606/T.8.2018.tde-04072018-115325. Acesso em: 25 mar. 2021.

SANT'ANNA, Alice Carvalho Cumplido de. *A sombra tem cor?* 2014. 62 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/24770/24770.PDF>. Acesso em: 25 mar. 2021.

SOARES, Jean. *Recreações: Walter Benjamin, tradução e filosofia. Terceira Margem*, v. 23, n. 39, p. 112-125, 2019. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/18433/13587>. Acesso em: 25 mar. 2021.

SONTAG, Susan. *Diaries (1964-1980)*. *As Consciousness is Harnessed to Flesh*. England: Penguin, 2012.

SOUZA, Elaine Cristina. *A teoria do mundo próprio de Jacob von Uexküll: entre a metafísica e o naturalismo*. 2012. 79 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2012. Disponível em: <http://repositorio.ufes.br/bitstream/10/6273/1/Elaine%20Cristina%20Borges%20de%20Souza.pdf>. Acesso em: 25 mar. 2021.

SZYMBORSKA, Wislawa. *Um amor feliz*. Tradução de Regina Przybyzcień. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

VALÉRY, Paul. *Lições de poética*. Tradução de Pedro Sette-Câmara. São Paulo: Editora Ayine, 2018.

VELASCO, Tiago. *Tramas teóricas e ficcionais na escrita auto(r)biográfica*. 2018. 293 f. Tese (Doutorado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018. doi:10.17771/PUCRio.acad.36145. Acesso em: 25 mar. 2021.

WATERS, Simon. *Line — A 'performance/installation'*. *Orpheus Instituut*, Belgium, 2018. Disponível em: <https://orpheusinstituut.be/en/projects/line>. Acesso em 24 mar. 2021.