



Laura de Sá Lessa Liuzzi Guimarães

AS COISAS ESTÃO NO MUNDO
Notas sobre a consciência a partir da paisagem

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura, Cultura e Contemporaneidade.

Orientadora: Profa. Helena Franco Martins

Rio de Janeiro
Maio de 2022



LAURA DE SÁ LESSA LIUZZI GUIMARÃES

**As coisas estão no mundo: notas sobre a
consciência a partir da paisagem**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Profa. Helena Franco Martins

Orientadora
Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Marília Rothier Cardoso

Presidente
Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Luiza Ferreira de Souza Leite

UFRJ

Rio de Janeiro, 12 de maio de 2022.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem a autorização da universidade, da autora e do orientador.

Laura de Sá Lessa Liuzzi Guimarães

Graduou-se em Comunicação Social, com especialização em Cinema, pela PUC-Rio. Tem 3 livros de poesia publicados: *Calcanhar* (7Letras, 2010), *Desalinho* (Cosac Naify, 2014) e *Coisas* (7Letras, 2016)

Ficha Catalográfica

<p>Guimarães, Laura de Sá Lessa Liuzzi</p> <p>As coisas estão no mundo : notas sobre a consciência a partir da paisagem / Laura de Sá Lessa Liuzzi Guimarães ; orientadora: Helena Franco Martins. – 2022. 159 f. : il. color. ; 30 cm</p> <p>Dissertação (mestrado)—Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2022. Inclui bibliografia</p> <p>1. Letras – Teses. 2. Consciência. 3. Experiência. 4. Paisagem. 5. Merleau-Ponty. 6. Fenomenologia. I. Martins, Helena Franco. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.</p>

CDD: 800

Agradecimentos

Agradeço à CAPES, Agência de Fomento que tornou possível o cumprimento do programa com uma bolsa de isenção.

Agradeço à Helena Martins, que orientou esta pesquisa por caminhos então por mim inexplorados.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

Resumo

Guimarães, Laura de Sá Lessa Liuzzi; Martins, Helena. **As coisas estão no mundo: notas sobre a consciência a partir da paisagem**. Rio de Janeiro, 2022. 159p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta pesquisa relaciona um conjunto de criações contemporâneas movidas pela vida da paisagem. Propõe, mais especificamente, um percurso reflexivo que enfatiza três elementos – plantas, nuvens e pedras. Ao fazê-lo, busca trazer subsídios intelectuais e sensíveis para pensar a consciência como experiência por uma via fenomenológica, em diálogo crítico com teorias contemporâneas que a tomam como produto do cérebro. Partindo do pressuposto de que ciência, filosofia e arte são formas de pensamento não hierarquizáveis que mobilizam diferentes modos de criar, o percurso aqui construído recorre a criações científicas (Charles Darwin, Benoît Mandelbrot, Stefano Mancuso), filosóficas (Maurice Merleau-Ponty, Emanuele Coccia, Michel Collot) e artísticas (Ana Martins Marques, Wislawa Szymborska, John Constable): entrelaçando-as, propõe o exercício do pensamento de uma alteridade radical.

Palavras-chave

Consciência; experiência; paisagem; Merleau-Ponty; fenomenologia

Abstract

Guimarães, Laura de Sá Lessa Liuzzi; Martins, Helena. **Things are *in* the world: notes on consciousness from the perspective of landscape elements**. Rio de Janeiro, 2022. 159p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The present research connects a set of contemporary creations driven by the life of the landscape. More specifically, it proposes a reflective path that emphasizes three elements – plants, clouds and stones. In doing so, it aims to bring intellectual and sensitive subsidies to think about consciousness as an experience through a phenomenological approach, in critical dialogue with contemporary theories that take it as a product of the brain. Assuming that science, philosophy and art are non-hierarchical forms of thought that mobilize different ways of creating, the path constructed here uses scientific creations (Charles Darwin, Benoît Mandelbrot, Stefano Mancuso), philosophical creations (Maurice Merleau-Ponty, Emanuele Coccia, Michel Collot) and artistic ones (Ana Martins Marques, Wislawa Szymborska, John Constable): intertwining them, it proposes the exercise of the thought of a radical alterity.

Keywords

consciousness; awareness; experience; landscape; Merleau-Ponty; phenomenology

Sumário

Nota introdutória	10
1. Prólogo	13
2. Lição de plantas	26
Pequena antologia sensível para 'Lição de plantas'	27
2.1 E se pensam as plantas?	37
2.2 E se ouvem as plantas?	39
2.3 Estão sempre mudando / nunca / se mudam	42
2.4 Plateia-planta	46
2.5 Elas nada pedem / e nunca reclamam	52
2.6 Plantas com boca?	56
2.7 Pintinhos de ouro	58
2.8 As tulipas voltam-se para mim	63
3. Lição de nuvens	67
Pequena antologia sensível para 'Lição de nuvens'	68
3.1 <i>Uma nuvem é uma mansão sem quinas</i>	74
3.2 Olhai pro céu, olhai pro chão	77
3.3 <i>Palavras sobre nuvens são nuvens também</i>	82
3.4 <i>essas nuvens parecem / se mover paradas no vento de seu pincel</i>	86
3.5 <i>As nuvens são pensamentos sem palavras</i>	93

4. Lição de pedras	97
Pequena antologia sensível para 'Lição de pedras'	98
4.1 Uma casca	108
4.2 <i>Cartilha muda</i>	109
4.3 Sedimentação	113
4.4 <i>Bato à porta da pedra</i>	118
4.5 <i>Olhos calmos e transparentes</i>	122
4.6 <i>Uma pedra de nascença</i>	125
4.7 Íntima estranheza	127
Conclusão	130
Bibliografia	156

*You are the music
while the music lasts*
T.S. Eliot

Nota introdutória

É difícil saber quando uma pesquisa começa. Talvez o momento coincida com a pergunta que a inspirou. Mas isso nos levaria a questionar quando foi que a pergunta surgiu. Aqui, nesta investigação sobre a consciência, sobre os mistérios que envolvem a produção do pensamento, sobre o porquê de este pensamento não se desprender do corpo, sobre essa experiência tão particular e tão geral que chamamos de “eu” – essa pergunta talvez tenha surgido ainda na infância, quando me deitava, fechava os olhos e fazia um enorme esforço para abandonar o corpo no sofá e sobrevoar outros espaços com a nuvem do pensamento. Mas fracassava e não saía do lugar. Em outros momentos, quando ouvia música em meu quarto saindo das imensas caixas de som ligadas à vitrola, acreditava que, se dançasse com muito empenho, o Michael Jackson saltaria dos amplificadores para dentro do meu quarto. Esse experimento também nunca deu certo.

A pergunta se aprofundou ao longo dos anos e foi parecendo cada vez mais espinhosa à medida que as respostas oferecidas pela ciência pareciam reforçar a caixa preta do “eu”, em lugar de relacioná-lo à vida geral. Quando, na década de 1990, a neurociência assumiu um protagonismo na divulgação científica, o cérebro se tornou equivalente à “mente”. Desde então, ele é tomado como um órgão de controle do corpo e de produção de pensamento e memória. É espantoso que a afirmação “você é o seu cérebro” ou “você é suas sinapses” não cause um profundo estranhamento, mas esta crença – dado que não estamos diante de um fato científico comprovado – se espalhou por diversos campos e foi amplamente assimilada pelo mundo ocidental. E, como não poderia deixar de ser, foi aproveitada pela indústria e se tornou um negócio lucrativo.

Quando passamos a afirmar que tudo é criado na nossa cabeça, as consequências são muitas, entre filosóficas, políticas e ecológicas: se a percepção se produz no cérebro, estamos separados do mundo por uma linha bem definida, reforçando os velhos insistentes dualismos; se a mente se iguala ao cérebro e comanda o corpo, este último está subjugado a uma hierarquia na qual ele é apenas um servo obediente, diminuindo a importância da inscrição do corpo no mundo; se o cérebro humano é o maior e o mais complexo dentre todos os

animais, então sua inteligência é superior, o que coloca o ser humano numa posição de exceção em relação à natureza e justifica sua dominação predatória; se a nossa inteligência se explica pela atividade neuronal, então corremos o risco de retomar uma abordagem eugenista e procurar morfologicamente, através dos exames de imagem, os traços geradores de certos aspectos de um indivíduo ou de uma sociedade; o conceito de “saúde mental”, não por acaso, popularizou-se e é facilmente absorvido por discursos de autoajuda e pela indústria do “bem-estar”: ambos incorporam o jargão do “neuro” para dele obter um verniz científico que os credibiliza – além, é claro, da indústria farmacêutica que lida com questões como a depressão quimicamente.

Esta pesquisa surge do incômodo com a ampla assimilação da hipótese do cérebro como responsável pelo fenômeno da consciência. Para reagir a essa crença, celebramos o imbricamento corpo-mundo. A mutuação que constitui essa experiência aqui se defende como uma e o mesmo que a consciência. Assim como o peixe não sobrevive fora d’água, a percepção precisa de um mundo (um meio) para nascer – e este precisa das percepções para mover suas engrenagens de vida e de morte. Estar no mundo supõe habitá-lo, mas também construí-lo; misturar-se ao seu meio, como os líquens nas pedras, as plantas na terra, os pássaros no ar, os polinizadores nas flores. *Fazer mundo* traduz um gesto continuado e colaborativo. A incorporação da paisagem ao pensamento e à consciência cria um enredamento no tecido do mundo, sem perder de vista as distâncias, as contiguidades, os planos, o horizonte, a diferença e a participação.

Com o intuito de reconduzir as perguntas iniciais para o mundo e desviá-las da rota insidiosa neurocêntrica, coloco em contato e diálogo criações de diversos campos, como a filosofia, a poesia, a pintura, as ciências biológicas e a matemática. Durante este percurso, em que tomo três elementos da paisagem – as plantas, as nuvens e as pedras – para pensar o fenômeno da consciência deslocado do cérebro, encontro pensadores fundamentais que se orientam pela experiência sensível e concreta para formular suas criações, como Maurice Merleau-Ponty, Francis Ponge, Ana Martins Marques, Benoît Mandelbrot e Donna Haraway. Pensamentos destes e outros criadores retornam aqui trançados: aposta-se na fertilidade da trança não apenas para iluminar o problema, como também para exercitar sensibilidades e deslocar propensões calcificadas.

Lançar o pensamento da consciência para fora do crânio e encontrá-lo no espaço entre o corpo e as coisas é confiar na evidência do mundo. A experiência da multiplicidade e da diferença é o que constitui, afinal, a consciência. As coisas estão no mundo, e não dentro de nossas cabeças.

1 Prólogo

Você está parada diante de uma mesa. Sobre a mesa, uma maçã. Atrás da mesa e da maçã, uma parede branca. Não há movimento. Tudo está – aparentemente – parado. Diante da cena, é a fruta que lhe rouba a atenção, talvez porque ela seja mais próxima do que é vivo. Talvez pelo grito da cor vermelha. Ao vê-la, a palavra “maçã” instantaneamente irrompe no pensamento, junto com uma série de outros atributos que a percepção de um objeto conhecido provoca: a casca rubra com sardinhas marrons; o sabor; o barulho que faria se os dentes rompessem a casca, cravando-se em seu interior amarelado; a textura, que dependendo do tipo pode ser levemente porosa ou esponjosa; o cabo que se projeta para cima com a firmeza de um poste; as sementes guardadas dentro de sua carne molhada; o desejo de comer ou não ter desejo de comer; o pecado original; a lei da gravidade; as professoras das histórias infantis; as naturezas-mortas de Paul Cézanne; a Branca de Neve; a maçã com queijo *cottage* que você comia antes de dormir.

Retira-se a maçã, coloca-se sobre a mesa um pequeno fruto desconhecido de casca amarela com discretos laivos verdes. Não tem nome, o sabor limita-se a um palpite para o azedo, a origem é desconhecida, se tem caroço ou não, não se sabe. O que se pode dizer sobre o fruto estranho limita-se a adivinhações. Seu nome poderia ser inventado, da mesma maneira que uma criança recém-nascida pode receber qualquer nome. O sabor, a textura, a estrutura interna só se conhecerá ao mordê-lo. O suco solta-se do interior e trava o maxilar, seca a saliva e contorce os traços do rosto. “Não gostei”, é o que se diria de imediato. A pequena fruta une-se a outras da mesma categoria de gosto negativo. Sem nome, mas com “lugar” definido no pensamento.

As experiências das frutas – a conhecida e a desconhecida, a vista e a mordida – oferecem ao menos duas maneiras de pensá-las. A primeira seria dizer que a experiência é estritamente subjetiva e que, se não houvesse um sujeito consciente diante delas, não haveria nenhuma experiência. O sabor se formaria no sujeito da percepção. Ou seja: o sujeito é a fonte e a sede da experiência. A consciência, neste caso, ocorre dentro do ser humano. E, para a maior parte da

comunidade científica, esta consciência se produz dentro do cérebro. A segunda forma de tomar a experiência seria envolver de modo inextricável aquela que percebeu e a coisa percebida de modo que, numa espécie de salto ontológico para uma alteridade radical, você é a maçã. A maçã é você. Você, a maçã, o fruto recém-descoberto, a mesa que o apoia e a parede branca ao fundo *são* a experiência. Não haveria experiência se não houvesse o que é experimentado, e *são* as coisas que constituem o sujeito – ao contrário de supor que as coisas são o resultado de um trabalho constitutivo. A consciência, portanto, coincide com a própria experiência: ocorre misturada à percepção, na relação corpo-mundo.

Esta pesquisa se arrisca pelo segundo caminho, sem temer que ao longo do percurso as estradas se entrecruzem, se confundam e pareçam chegar a lugares semelhantes. Defender contornos e limites do corpo, por exemplo, convive com experiências de ser aquilo que se percebe; a ideia de sujeitos de experiência, com seus repertórios e percursos de vida particulares, não exclui a recusa da noção de indivíduo, tomado como unidade autônoma. A organização da vida vegetal e dos simbioses, por exemplo, sustenta biologicamente formas de existência que ultrapassam o ser encerrado em si. Não se trata, no entanto, de rejeitar o cérebro como órgão responsável por funções fundamentais ao comportamento animal e humano, mas sim de desierarquizar sua importância nos corpos.

Mais uma vez: uma mesa, a maçã sobre ela, uma parede branca ao fundo. Esta é a *paisagem* que circunscreve os elementos. A percepção deste conjunto requer um ponto de vista. Apesar de só nos ser dado ver o que o campo de visão é capaz de abranger, supõem-se os lados escondidos da maçã, a parte da mesa que a perspectiva elide, os pedaços ocultos da parede. A paisagem, estruturada pela percepção, “articula o visível e o invisível, o próximo e o distante”, escreve Michel Collot (2020, p.25). O jogo de perspectivas que mostram e ocultam, que estabelece distâncias e horizontes, evidencia o sentido do mundo. Estamos nele situados, que nos compreende e envolve: “Nós estamos no mundo, quer dizer: coisas se desenham, um imenso indivíduo se afirma, cada existência se compreende e compreende as outras” (Merleau-Ponty, 2018, p.548). Todas as coisas, distinguíveis ou não, estão entrelaçadas, postas em relação umas com as outras. A consciência parece colocá-las sempre às vésperas de uma dissolução, já que perceber é tomar parte neste “imenso indivíduo”.

Perceber e ao mesmo tempo ser visto pelo percebido, ser por ele capturado, produz um movimento de gangorra, uma mola que por vezes se estende, por vezes se contrai. O mesmo vínculo que aproxima, garante a espessura e a opacidade das coisas. Ver uma maçã pressupõe também ser visto por ela. O ato perceptivo depende de uma imersão em que sujeito e objeto, visível e invisível, corpo e mente perdem o sentido binário e reúnem-se na carne do mundo.

you become a landscape in a landscape¹

Assim Frank O'Hara, no poema "To You", dá sinal desta mutuação corpo-mundo.

Uma paisagem nunca é total, como parece sugerir a sua tradição pictórica. Tampouco a sua apreensão é um trabalho constitutivo da consciência. O modo como se apresenta nasce de uma sincronia do sujeito com a paisagem. Para percebê-la, temos que habitá-la, frequentá-la, explorá-la com o corpo – que se move – e admitir sua abertura e ambiguidade.

Vai-me a vista assim baixando
ou a terra perde o lume?
Dos cem prismas de uma joia,
quantos há que não presumo

Nesta estrofe do soneto *Habilitação para a noite*, Carlos Drummond de Andrade sonda o problema que aqui se apresenta: é o sujeito perceptivo (a vista) que determina a cena ou é a cena (a terra que perde o lume) que determina o que vemos? Sabemos que a visão tem um campo limitado, mas quanto estamos perdendo das coisas porque sequer podemos intuir?

Uma pequena fruta desconhecida participa da experiência sem que a memória forneça atributos além dos imediatamente dados, como cor e forma. Em *O visível e o invisível*, Merleau-Ponty define como "pensamento do horizonte" esta relação pré-reflexiva, que faz coincidir ser e contexto. A fruta estranha não é uma existência isolada e autônoma, mas está inserida num *campo* (a mesa, a parede branca, um ambiente interior) e numa rede de relações. Há em cada paisagem infinitos sentidos latentes. Não é, portanto, apenas o sujeito perceptivo

¹ *Você se torna a paisagem em uma paisagem* - tradução livre

que dará ao fruto um sentido, mas o próprio fruto apresenta seu modo de existir no mundo. Mesmo o desconhecido nos “fala”. Tomar consciência de algo é encontrar-se com aquilo que também nos encontra. Nas palavras de Merleau-Ponty, trata-se “de reunir um sentido esparso por todos os fenômenos e de dizer aquilo que eles querem dizer de si mesmos” (2018, p.355). Há portanto um duplo movimento corpo-mundo, em que um dá sentido ao outro.

Perceber – tomar consciência – já é um ato do pensamento. Olhar a maçã é também ser olhado por ela e infiltrar-se do sentido que sua presença exala. O pensamento abre-se a uma confluência de experiências daquela fruta: gostos, sensações, situações vividas e relatadas. A percepção reúne os elementos em uma síntese presuntiva e os ultrapassa; realiza um encadeamento que admite simultaneamente o que é anterior e exterior à coisa. As paisagens vão além da visão atual: “o mundo natural é o horizonte de todos os horizontes, o estilo de todos os estilos, (...)”, afirma Merleau-Ponty (2018, p. 442). Pensar é perceber inclusive o que está ausente. Ao ver a maçã, o pensamento se inunda da fruta em diversas manifestações experimentadas e imaginadas. Ao vermos um fruto desconhecido, outras paisagens se abrem como possibilidades.

Mas, o que aqui se questiona é a presunção de um *lugar* em que essa consciência do mundo se fabrica e se aloja. A multiplicidade de horizontes parece sugerir que a síntese da percepção do mundo estaria sempre inacabada. Toda coisa percebida abre-se em infinitas aparições, visto que cada sujeito produz um ponto de vista específico. Percebo a maçã segundo minha situação, que é diferente de todas as outras. No entanto, o mundo não abandona sua espessura. A evidência das coisas e do mundo precede qualquer gesto de conhecimento ou de consciência. A maçã que para mim se apresenta é a mesma que se oferece à percepção de outrem. Os pontos de vista deslizam e convergem no mundo, mesmo em discordância. Soaria lógico localizar a consciência *dentro* dos limites do corpo próprio. Porém, se a percepção só ocorre na relação do *cogito* com o *cogitatum*, na mistura do ser com a vida geral, é insatisfatória a explicação de que a consciência se produz dentro da caixa escura do crânio, enclausurada no cérebro, como indica a grande maioria das pesquisas neurocientíficas. Não é a consciência que constitui o mundo, mas ela é por e com ele constituída.

No ensaio “Corpo cênico, estado cênico”, Eleonora Fabião sugere um conceito, inspirado pela fenomenologia de Merleau-Ponty, que intitula

corpo-mundo. O corpo é uma via de estar no mundo: não poderia ser descrito somente como um dado objetivo nem como um dado subjetivo; ele também faz do mundo sua carne. Corpo e mundo se constituem mutuamente. “(...) minha existência como subjetividade é uma e a mesma que minha existência como corpo e com a existência do mundo, e porque finalmente o sujeito que sou, concretamente tomado, é inseparável deste corpo aqui e deste mundo aqui”, defende Merleau-Ponty (2018, p.547).

As ciências contemporâneas do “neuro” dedicam-se a provar, com o auxílio de tecnologias como o escaneamento do cérebro e o eletroencefalograma, por exemplo, de que modo a consciência emerge através da coreografia neuronal. Identificar a capacidade de estar consciente com as funções do sistema nervoso conduz a uma concepção reducionista que ignora os fatores externos ao corpo. Mais que isso: parece não considerar o corpo todo, com todas as funções que executa, como parte do processo de apreensão sensível do mundo, relegando ao cérebro e à ideia de mente a ele subjugada uma centralidade e superioridade nos processos cognitivos. O protagonismo do cérebro na experiência humana supõe que o que vemos, sentimos e experimentamos se traduz em imagens mentais, formadas dentro da cabeça. Nesta lógica, viveríamos presos a um modelo pautado pela representação em que se reforça a linha que conecta mente e corpo – este, à serviço dos comandos do cérebro – como os dois pólos que orientam o sujeito humano.

A febre localizacionista² tem origem na frenologia com o neuroanatomista Franz Joseph Gall no final do século XVIII. O médico alemão foi o primeiro a defender que os processos mentais eram biológicos, enfrentando o dualismo cartesiano e abrindo espaço inadvertidamente para modificar um dos termos do binômio: a mente perde sua qualidade imaterial e espiritual e passa a ser identificada com o cérebro. O corpo, na outra ponta do par, é entendido como uma estrutura a serviço do sistema nervoso. O geneticista Francis Crick, vencedor do prêmio Nobel pela descoberta da estrutura da molécula do DNA, declarou que as disputas da filosofia tornavam-se insignificantes ao restar comprovado que a consciência é um problema científico (Crick, 1994). Também ganhador do Nobel,

² O termo se refere ao esforço da ciência de localizar no cérebro explicações para inclinações e aptidões mentais. O caso do cérebro de Albert Einstein, que fora fatiado – após a morte do físico – em 240 pedaços para estudos, é emblemático desta empreitada de encontrar na anatomia do órgão as qualidades que definiriam a inteligência.

o neurocientista Eric Kandel afirma que o sujeito *é* suas sinapses (Kandel et. al., 2014).

A aposta entusiasmada na centralidade do cérebro encontra resistência, por exemplo, em Alva Nöe. Filósofo externalista³, Nöe (2009) argumenta que as pesquisas neurocientíficas são sustentadas em suposições. Há um jogo de linguagem engenhoso que disfarça imprecisões determinantes nos experimentos científicos dedicados à investigação do funcionamento do cérebro. Os cientistas já partem do princípio de que todo processo neural corresponde a uma função mental. Tornou-se lugar comum, por exemplo, afirmar que os neurotransmissores carregam *informações*. É possível rastrear e quantificar as incidências das sinapses, as áreas do cérebro com maior movimentação neuronal, mas isso, afirma Nöe, não informa a *qualidade* desses sinais. Não é verificável que haja *informação* contida nos pequenos compostos químicos liberados pelos neurônios. Afirmar que o cérebro produz o fenômeno da consciência seria equivalente a dizer, por exemplo, que as televisões contêm todas as imagens que transmitem dentro de seus aparelhos.

Em um laboratório do MIT, o neurocientista Mriganka Sur e colegas provaram a inconsistência das correlações entre locais do cérebro e certas atividades⁴. Olhos de filhotes foram conectados às partes do cérebro normalmente associadas à audição. Ou seja, as células do olho que geram conexões para as áreas visuais do cérebro foram redirecionadas para a região a que se atribui a audição. Deste modo, se poderia esperar que os furões ouvissem com os olhos. Não foi o que ocorreu. Pelo contrário, os filhotes puderam enxergar, mesmo tendo sido excitada a região do cérebro atribuída à audição. As células nervosas não são “especializadas”, portanto a análise de seu comportamento somente não dá conta de explicar o fenômeno da consciência. Não há nenhuma característica específica das células do córtex visual, por exemplo, que possa ser associada à capacidade de ver. Sur trouxe uma nova perspectiva para a relação das experiências e sua recepção no cérebro. A partir deste e de outros exemplos de pesquisas

³ O externalismo surge como oposição à visão internalista dos processos da consciência. Se os últimos reforçam a existência de uma “vida interior” movida pelo cérebro, os primeiros entendem a consciência como parte da experiência humana, considerando sobretudo o sujeito como parte de um mundo que age sobre ele da mesma forma que ele age sobre o mundo.

⁴ Para uma descrição mais detalhada do experimento, ver Nöe 2009, p. 53-54.

neuroológicas, Alva Noë reforça que não é no cérebro que se produz a experiência, mas na relação que se estabelece com o mundo. Algo como um *corpo-mundo*.

Se a experiência vai coincidir com a consciência, ao mesmo tempo em que se admite como condição de toda experiência a inerência do ponto de vista do observador e, portanto, a circunscrição de sujeitos ao contorno de um corpo, a sua “aparente” dissolução – visto que os limites do corpo resistem – no mundo parece igualmente necessária. Os contornos são fluidos e não rígidos, inflexíveis ou condicionados a uma forma pré-determinada. Num campo simbólico, seria como considerar uma fronteira que se estabelece entre dois países: ao mesmo tempo em que ela garante a diferença (troca de idiomas, de leis, de moeda), existe uma força natural e pré-simbólica que escapa aos limites impostos e se espalha entre os territórios: vegetação, fluxos de água, a fauna, o passeio das nuvens. No percurso que sugere esta pesquisa, a consciência emerge destas duas instâncias simultaneamente, sem preferir uma à outra. Não se trata de negar a dimensão natural ou a cultural, mas de entendê-las entrelaçadas, relacionadas e reunidas nesta dimensão em movimento e inacabada que é o mundo. Como bem formula Eduardo Viveiros de Castro, “a distinção natureza/cultura deve ser criticada, mas não para concluir que tal coisa não existe (já há coisas demais que não existem).”

A consciência se desenrola da circunscrição de um corpo ao mundo, esse mundo, que está, a todo momento, sendo recriado conjuntamente. A experiência faz o mundo e é dele feita: as coisas deslizam na consciência ao mesmo tempo em que a consciência desliza nas coisas – até o ponto em que já não há mais distinção entre eles: “pela experiência perceptiva eu me afundo na espessura do mundo”, dirá Merleau-Ponty (2018, p. 275). O acesso às coisas não se realiza pelo interior, mas pelo contato do corpo com aquilo que se percebe.

Se acreditamos em um passado do mundo, no mundo físico, (...) é primeiramente porque temos um campo perceptivo presente e atual, uma superfície de contato com o mundo ou perpetuamente enraizada nele, é porque sem cessar ele vem assaltar e investir a subjetividade, assim como ondas envolvem um destroço na praia. (2018, p. 279-280)

A consciência afirma seu caráter espacial ao coincidir com a experiência. Porém, como aqui se defende, este não é um espaço interno, onde o cérebro rege a percepção das coisas. O corpo que experimenta age como um ponto de

convergência das relações espaciais que forma com o mundo. É com essa carne que produzirá os contatos que o constituem – afinal, o que ele experimenta está em torno de si. Daí que a consciência se orienta pelo vetor espacial: “toda sensação pertence a um certo *campo*” (Merleau-Ponty, 2018, p.292), afirma Merleau-Ponty. São essas sensações, geradas pelos sentidos de forma conjunta, que nos dão acesso ao mundo, que nos envolvem em sua espessura. “Assim, todos os sentidos devem ser espaciais se eles devem fazer-nos ter acesso a uma forma qualquer do ser, quer dizer, se eles são sentidos” (2018, p. 293).

No pensamento-paisagem de Michel Collot, de inspiração fenomenológica, os vínculos entre pensamento e espaço se manifestam, na esfera da linguagem, sob a forma de metáforas: direção, trilha, pensamento, percurso, travessia, sentido do pensamento, e por aí vai. “(...) se o pensamento não pode se dispensar do suporte das metáforas, é porque ele próprio nasce do transporte da consciência no mundo, que cria essa ‘espécie de espaço pensado’” (2019, p.41). Para Collot, o ato do pensamento lança o ser para fora de si porque ele depende do mundo, da relação com o espaço, da experiência, enfim, para se consumir. As metáforas, do mesmo modo, praticam o exercício de perceber as coisas umas nas outras, num movimento semelhante de avanço ou deslocamento. Elas admitem a existência simultânea de duas coisas distintas numa mesma figura. As palavras se alongam, afirmando seu caráter plástico, não-fixável, movente – como é também o vir-a-ser do corpo.

Em “Ensaio sobre aquilo que mais penso”⁵, Anne Carson comenta, a partir de Aristóteles, a impressão de erro transmitida pelas metáforas. Se é possível, como afirma, tirar lições do equívoco e perceber que as coisas “são diferentes do que parecem”, isto parece se dever ao fato de que a própria percepção é uma síntese nunca acabada, como coloca Merleau-Ponty. Carson, ao construir um elogio ao erro e às imperfeições, vislumbra a potência do imprevisível na justaposição de coisas que não se correspondem com exatidão. A metáfora não realiza o seu transporte para melhor definir as coisas, mas para afirmar o caráter relacional que as anima e assim reorientar o sentido. Ela ultrapassa as significações dadas ao liberar as palavras de seu sentido estabelecido – do qual

5

<http://www.enfermaria6.com/blog/2013/12/2/ensaio-sobre-aquilo-em-que-mais-penso-anne-carson>
- tradução de João Moita.

não se liberta totalmente, mas o transforma e atualiza no movimento expressivo. Do mesmo modo, um pintor que executa pinceladas de cor verde num rosto humano parece incorrer num erro, uma vez que na pele não há pigmentação esverdeada. Ao fazê-lo, no entanto, o artista amplia as capacidades de percepção das coisas e o seu ato criativo inaugura algo no mundo. A metáfora, quando alcança a boa expressão, atua como se nos colocasse numa paisagem desconhecida pela primeira vez.

A escolha das palavras em um poema e a montagem dos versos e estrofes podem ser compreendidos como a composição de uma paisagem que nasce da percepção e a recria. A liberdade ontológica das coisas no texto poético faz da poesia um terreno fértil de pesquisa para pensar a consciência a partir da linguagem. Collot define a operação da metáfora e da comparação como um “transporte incessante que se forma entre o sentido e o sensível, entre o homem e o mundo” (2019, p.44). O que faz o poeta senão verter em linguagem verbal a experiência de seu corpo imerso no mundo e do mundo imerso em seu corpo? Não por acaso, a experiência do poema numa página reitera o caráter espacial. O arranjo das palavras e os cortes dos versos compõem uma visualidade que se soma às sensações emanadas do poema. Há os poemas mais leves, à maneira de árvores pouco carregadas, que abrem corredores de vento entre os galhos. Há também poemas densos como árvores carregadas, pesadas de frutos e folhas. E há, ainda, aqueles que zigzagueiam, como folhas de outono na coreografia que acontece na descida do galho ao chão. Os poemas em prosa, que cometem manchas mais espaçosas, também manifestam no preenchimento da página a importância do sentido espacial.

Para Merleau-Ponty, há “um pensamento na fala” que se revela no estilo – em ato –, escapando à ideia de uma representação (2018, p.244). A transmissão deste pensamento pela fala é comparada a um encantamento: as palavras tomam conta do ouvinte como uma espécie de possessão. Segundo o filósofo, é preciso entender a palavra não como invólucro do pensamento ou uma forma de designar o objeto, mas como a presença mesma desse pensamento no mundo sensível, seu corpo, sua carne. O sentido de uma obra literária apresenta-se menos pelo sentido comum das palavras do que pelo que age para modificá-lo. A palavra, falada ou escutada, escrita ou lida, produz sua significação através do estilo com que é empregada. A palavra como presença prolonga o horizonte.

Quando Frank O’Hara, no poema “To You”, coloca em verso *you become a landscape in a landscape*, o salto da figura poética se efetua e o encantamento parece ter sua realização plena. O verso carrega um sotaque romântico e poderia ser a descrição de uma das obras mais icônicas do período, *O caminhante sobre o mar de névoa* (1818), de Caspar David Friedrich, em que o espetáculo grandioso do visível se oferece ao jovem, que está de costas para o espectador e de frente para a paisagem. Mas o poema é escrito em pleno século XX por um poeta americano cujo estilo rompe com os arranjos românticos. O que O’Hara realiza com o verso – e com o poema – é uma expressão do exercício de perceber o mundo como quem, por ele, é sorvido. A consciência é inundada pelo que vê. A experiência de tornar-se paisagem na paisagem parece propor uma infração dos limites estabelecidos pelos corpos, ao mesmo tempo que afirma o sentido da participação na carne do mundo.

Neste “transporte” entre o sujeito e o mundo, a transformação da figura no fundo dentro do horizonte aberto pelo poema faz com que um termo (*you / você*) potencialize o outro (*landscape / paisagem*). A operação, comum na poesia, pode ser entendida como um momento de liberdade ontológica radical. Ao liberar as coisas de seu sentido acostumado, o poema afirma-se como experiência estética e assume uma existência, um lugar de invenção na paisagem da vida humana. Um sujeito não se transforma efetivamente na paisagem, mas, na vida do poema, este “você” coincide com o entorno. Por isso, ao ver uma maçã, você é a maçã.

Para o poeta Paul Claudel, a metáfora faz essa coincidência “da existência conjunta e simultânea de duas coisas diferentes” (apud. Collot, 2013, p. 42). Não a tomamos como operação lógica em que se junta dois termos distintos para a produção de um terceiro, num desvio dos usos supostamente sóbrios da linguagem. Palavras não são, afinal, elementos estáveis da linguagem, não têm âncoras. Os sentidos flutuam enquanto a expressão se afirma como gesto criativo. As significações não se fixam e nem podem garantir exatidão. A cada novo emprego, uma palavra se atualiza. São as relações entre termos, entre eles e seu empregador, entre eles e seus leitores, entre eles e contextos sociais ou literários específicos, que mantém as palavras vivas, em uso e úteis. As palavras deixam de ser um mero suporte metafórico para alcançar uma dimensão encarnada, mais elástica e menos obediente. Deleuze, para quem as metáforas são geradoras de “palavras sujas” (Deleuze e Parnet, 1998, p.4), exprime esta relação com a

linguagem resgatando sua ligação com o mundo: “É preciso abrir as palavras, rachar as coisas, para que se liberem vetores que são os da terra” (Deleuze, 2013, p. 172).

Um poema pode ser visto como uma paisagem simbólica onde os elementos que o compõem estão inseridos num campo, em relação uns com os outros, sob ativação e constante atualização de sentido. Também a sua leitura é uma experiência que pressupõe um ponto de vista. Como uma maçã sobre uma mesa. Ou como um fruto estranho. Todo poema se oferece como um percurso do pensamento – começa naquele que o escreveu e segue indefinidamente naqueles que o re-escrevem (e também o re-inscrevem): os leitores.

A substância literária não nasce senão dos fenômenos deste mundo. Se por muito tempo investiu-se na ideia de um eu lírico profundamente carregado de uma “vida interior”, de uma subjetividade que se pretendia mais sensível à escuta de si, a poesia moderna rompe com este caráter privado para oferecer-se ao fluxo do mundo. São muitos os exemplos de versos que conceituam essa abertura de maneira frontal e explícita, mas fiquemos com um de William Carlos Williams, do célebre poema *Paterson*: “No ideas, but in things”. Em poucas palavras, Williams expressa o movimento do pensamento lançado para fora de si, transferido para as coisas, feito por elas, coincidente com o percebido. É a maçã sobre a mesa que nos apresenta a sua expressão; que nos fala. Neste ponto, o poeta parece estar em sintonia com Merleau-Ponty:

o pensamento não é nada de ‘interior’, ele não existe fora do mundo e fora das palavras. O que nos engana a respeito disso, o que nos faz acreditar em um pensamento que existiria para si antes da expressão, são pensamentos já constituídos e já expressos dos quais podemos lembrar-nos silenciosamente e através dos quais nos damos a ilusão de uma vida interior. (2018, p. 249)

É na contramão desta suposta dimensão “interior” do pensamento que esta pesquisa se movimenta.

Se o pensamento, em Merleau-Ponty, não existe fora das palavras e da expressão, aqui se pretende ir além da conexão da cognição com o mundo linguístico humano, para investigar e especular sobre outras formas de percepção, de consciência, de experiência e de pensamento não-expressivo. Seguimos a pista

de uma circunscrição ao mundo, de tal modo que dele nada se separa. Afinal, nenhum ser está isolado; todos participam de um mundo. Os corpos, animados ou não, estão em relação com o mundo imediato a si. As coisas estão no mundo e afirmam sua situação. Para Donna Haraway, “Ninguém vive em toda parte; todo mundo vive em algum lugar. Nada está ligado a tudo; tudo está ligado a algo.” (Haraway, 2016, p. 31). Os seres se relacionam a partir de um lugar específico, a começar pelo corpo próprio e o espaço que se desenrola a partir dele. Somente pelo entrelaçamento das coisas, a coexistência e o contato pode surgir o fenômeno da consciência.

Aqui serão testadas três lições: lição de plantas; lição de nuvens; lição de pedras. A vida das plantas, o movimento das nuvens e a materialidade das pedras inspiram modos de considerar a consciência diferentes daqueles que insistem em relacioná-la com a atividade neural. É da observação e investigação destes três elementos da paisagem, apoiada por poemas e textos de natureza científica e filosófica, que se propõe um percurso reflexivo para pensar a consciência como experiência do mundo; como ocorrência *com* o mundo e não mais como decorrência da atividade cerebral. Se as plantas são capazes de tomar decisões e sobreviver a predadores desde o surgimento da vida na Terra, como negar nelas uma consciência sofisticada do ambiente que as envolve? Chamamos de “lição” cada capítulo dedicado a esses elementos como possibilidade de perceber, através destas existências não-humanas, formas de estar no mundo que estimulam o pensamento a lançar-se para além de si e entender-se imbricado na intimidade do mundo.

Se, diante da maçã sobre a mesa, decidir pegá-la com as mãos e enterrar nela os dentes, não sou apenas eu que a possuo, mas ela igualmente se apossa de meus sentidos com o sabor que se libera desde seu interior. No momento em que o paladar se abre ao ser da fruta, a percepção volta-se inteiramente à experiência do gosto, e este é menos um sentido que se forma por dentro que uma manifestação de algo externo a si. Ao mastigar a maçã, ela me constitui. Tal experiência enseja uma radicalidade ontológica quando nos permitimos afirmar “isto sou eu”. Ao dizer “eu”, a própria enunciação de si já lança o sujeito para fora, uma vez que este é capaz de falar a si mesmo. Falar de si, ensina-nos o adágio de Rimbaud, é falar de outro.

*I am what is around me*⁶ – o verso do poema “Theory”, de Wallace Stevens, enlaça sujeito e paisagem e realiza a reversibilidade que infiltra as categorias de sujeito e objeto e as dissolve. Mais que um ponto de ancoragem, a paisagem é um lugar de invenção, de criação e de possibilidade. A consciência, como esta pesquisa irá sugerir e desdobrar, viceja justamente nessa trajetória corpo-mundo / mundo-corpo. Eu sou o que está fora de mim. O que está fora de mim sou eu. Eu sou a maçã. O fruto estranho sou eu.

⁶ *Eu sou o que está à minha volta* - livre tradução.

2 Lição de plantas

*E imagina ser pensado,
pela erva que pensas*

Carlos Drummond de Andrade

**Pequena antologia sensível
para 'Lição de plantas'**

O SILÊNCIO DAS PLANTAS

A relação unilateral entre mim e vocês
até que não vai tão mal.

Sei o que é folha, caule, pétala, pinha e espiga
e o que lhes acontece em abril e em dezembro.

Embora minha curiosidade não seja recíproca,
me debruço só para ver algumas de vocês
e para ver outras ergo a cabeça.

Dou-lhes nomes:
bordo, bardana, hepática,
urze, zimbro, visco, miosótis,
mas vocês não me dão nenhum.

Partilhamos a mesma viagem.
Durante uma viagem conjunta é costume conversar, afinal,
trocar impressões, nem que seja sobre o tempo
ou sobre as estações que passam no trajeto.

Não faltariam assuntos, pois temos muito em comum.
Essa mesma estrela nos mantém sob seu alcance.
Projetamos sombras na base das mesmas leis.
Procuramos saber algo, cada qual do seu jeito,
e somos parecidos também no que não sabemos.

Perguntem, e eu lhes explicarei como puder:
o que é isso de ver com os olhos,
para que bate meu coração
e por que meu corpo não tem raízes.

Mas como responder a perguntas não feitas,
se além disso se é alguém
que para vocês é tão ninguém.

Epífitas, arvoredos, prados, juncos —
tudo que lhes digo é monólogo
e não são vocês que escutam.

Uma conversa entre nós é imperiosa e impossível.
Urgente na vida apressada
e adiada para nunca.

– Wisława Szymborska
[tradução de Regina Przybycien]
Um amor feliz, p. 215-217

A LUÍS MAURÍCIO, INFANTE

Acorda, Luís Mauricio. Vou te mostrar o mundo,
se é que não preferes vê-lo de teu reino profundo.

Despertando, Luís Mauricio, não chores mais que um tiquinho.
Se as crianças da América choram em coro, que seria, digamos, do teu vizinho?

Que seria de ti, Luís Mauricio, pranteando mais que o necessário?
Os olhos se inflamam depressa, e do mundo o espetáculo é vário

e pede ser visto e amado. É tão pouco, cinco sentidos.
Pois que sejam lépidos, Luís Mauricio, que sejam novos e comovidos.

E como há tempo para viver, Luís Mauricio, podes gastá-lo à janela
que dá para a "Justicia del Trabajo", onde a imaginosa linha da hera

tenazmente compõe seu desenho, recobrindo o que é feio, formal e triste.
Sucedede que chegou a primavera, menino, e o muro já não existe.

Admito que amo nos vegetais a carga de silêncio, Luís Mauricio.
Mas há que tentar o diálogo quando a solidão é vício.

E agora, começa a crescer. Em poucas semanas um homem
Se manifesta na boca, nos rins, na medalhinha do nome.

Já te vejo na proporção da cidade, dessa caminha em que dormes.
Dir-se-ia que só o anão de Harrods, hoje velho, entre garotos enormes,

conserva o disfarce da infância, como, na sua imobilidade,
à esquina de Córdoba e Florida, só aquele velho pendido e sentado,

de luvas e sobretudo, vê passar (é cego) o tempo que não enxergamos,
o tempo irreversível, o tempo estático, espaço vazio entre ramos.

O tempo "" que fazer dele? Como adivinhar, Luís Mauricio,
o que cada hora traz em si de plenitude e sacrifício?

Hás de aprender o tempo, Luís Mauricio. E há de ser tua ciência
uma tão íntima conexão de ti mesmo e tua existência,

que ninguém suspeitará nada. E teu primeiro segredo
seja antes de alegria subterrânea que de soturno medo.

Aprenderás muitas leis, Luís Mauricio. Mas se as esqueceres depressa,
Outras mais altas descobrirás, e é então que a vida começa,

e recomeça, e a todo instante é outra: tudo é distinto de tudo,
e anda o silêncio, e fala o nevoento horizonte; e sabe guiar-nos o mundo.

Pois a linguagem planta suas árvores no homem e quer vê-las cobertas
de folhas, de signos, de obscuros sentimentos, e avenidas desertas

são apenas as que vemos sem ver, há pelo menos formigas atarefadas, e pedras felizes ao sol, e projetos e cantigas

que alguém um dia cantará, Luís Mauricio. Procura deslindar o canto. Ou antes, não procures. Ele se oferecerá sob forma de pranto

ou de riso. E te acompanhará, Luís Mauricio. E as palavras serão servas de estranha majestade. É tudo estranho. Medita por, exemplo, as ervas,

enquanto és pequeno e teu instinto, solerte, festivamente se aventura até o âmago das coisas. A que veio, que pode, quanto dura

essa discreta forma verde, entre formas? E imagina ser pensado, pela erva que pensas. Imagina um elo, uma afeição surda, um passado

articulando os bichos e suas visões, o mundo e seus problemas; imagina o rei com suas angústias, o pobre com seus diademas,

imagina uma ordem nova; ainda que uma nova desordem, não será bela? Imagina tudo: o povo, com sua música; o passarinho, com sua donzela;

o namorado com seu espelho mágico; a namorada, com seu mistério; a casa, com seu calor próprio; a despedida, com seu rosto sério;

o físico, o viajante, o afiador de facas, o italiano das sortes e seu realejo; o poeta sempre meio complicado; o perfume nativo das coisas e seu arpejo;

o menino que é teu irmão, e sua estouvada ciência de olhos líquidos e azuis, feita de maliciosa inocência,

que ora viaja enigmas extraordinários; por tua vez, a pesquisa há de solicitar-te um dia, mensagem perturbadora na brisa.

É preciso criar de novo, Luís Mauricio. Reinventar nagôs e latinos, E as mais severas inscrições, e quantos ensinamentos e os modelos mais finos,

de tal maneira a vida nos excede e temos de enfrentá-la com poderosos recursos.

Mas seja humilde tua valentia. Repara que há veludo nos ursos.

Inconformados e prisioneiros, em Palermo, eles procuram o outro lado, E na sua faminta inquietação, algo se liberta da jaula e seu quadrado.

Detém-te. A grande flor do hipopótamo brota da água "" nenúfar! E dos dejetos do rinoceronte se alimentam os pássaros. E o açúcar

que das na palma da mão à língua terna do cão adoça todos os animais. Repara que autênticos, que fiéis a um estatuto sereno, e como são naturais.

É meio-dia, Luís Mauricio, hora belíssima entre todas, pois, unindo e separando os crepúsculos, à sua luz se consomem as bodas

do vivo com o que já viveu ou vai viver, e a seu puríssimo raio

entre repuxos, os "chicos" e as "palomas" confraternizam na "Plaza de Mayo".

Aqui me despeço e tenho por plenamente ensinado o teu ofício,
que de ti mesmo e em púrpura o aprendeste ao nascer, meu netinho Luís
[Maurício.

– Carlos Drummond de Andrade,
Reunião: 23 livros de poesia, p. 286-288.

[DESCONHEÇO O NOME]

Desconheço o nome
das plantas

Mas também desconheço o nome
de boa parte de meus vizinhos

Ao contrário das pessoas
as plantas não ligam

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

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

Estão sempre mudando
nunca
se mudam

Estamos
por enquanto
neste pé

– Ana Martins Marques,
O livro dos jardins, p. 10.

[PASSO O DIA CORTANDO]

Passo o dia cortando
os cabelos do jardim.
Enfio-me na terra até os cotovelos
como se me plantasse
com as próprias mãos.
É um trabalho pesado,
o cheiro escuro da terra
pesa nos pulmões.
Conheço o cansaço
que ronda o que é vivo.
Até que de repente
o sol atravessa meu corpo
de cima a baixo
como uma corrente elétrica
e penso que se enfiasse os pés na terra
e me recusasse a me mover
aceitando o sol e a chuva
a terra e as nuvens
a noite e os pássaros
isso seria uma espécie de felicidade
desconhecida e completa.

– Ana Martins Marques,
O livro dos jardins, p. 22.

TULIPAS

As tulipas são excitáveis demais, e é inverno aqui.
Veja como tudo é tão branco, tão calmo, tão gelado.
Estou aprendendo a tranquilidade, deitada sozinha calada
enquanto a luz deita nas paredes, na cama, nessas mãos.
Não sou ninguém; explosões não são comigo.
Entreguei meu nome e minhas roupas às enfermeiras
e minha história ao anestesista e meu corpo aos cirurgiões.

Apoiaram minha cabeça entre o travesseiro e a barra do lençol
como um olho entre duas pálpebras brancas que não se fecham.
Pupila estúpida, precisa aguentar tudo.
As enfermeiras vão e vêm, não incomodam,
passam como as gaivotas para a terra firme com suas toucas brancas,
fazendo coisas com suas mãos, tão iguais entre si,
é impossível dizer quantas são.

Meu corpo pra elas é um cascalho, que elas cuidam como a água
cuida dos cascalhos que pisa, amortecendo-os gentilmente.
Com suas agulhas brilhantes trazem o torpor, trazem o sono.
Agora que me perdi estou cansada de bagagens –
minha bolsa de couro como uma caixa preta de pílulas,
meu marido e minha criança sorrindo na foto de família;
seus sorrisos me pegam por dentro, breve risada anzol.

Deixei as coisas escaparem, um cargueiro de trinta anos
teimosamente ancorado no meu nome e endereço.
Esfregaram-me até me limpar de minhas associações afetivas.
Assustada e nua na maca verde de plástico acolchoado
vi minhas porcelanas, minha cômoda, meus livros
afundarem sem fim, e a água cobriu minha cabeça.
Sou uma freira agora, nunca fui tão pura.

Não queria flores, queria apenas
deitar com as palmas das mãos para cima e ficar vazia.
Como é livre, você não tem ideia de como é livre –
a tranquilidade é tão grande que te derruba,
e não te pede nada, uma etiqueta com nome, algumas tralhas.
É disso que se aproximam os mortos, enfim; imagino-os
com ela em suas bocas fechadas, como hóstias.

As tulipas são vermelhas demais, antes de tudo, elas me ferem.
Mesmo atrás do papel couchê podia ouvir sua respiração
suave, atrás de mantas brancas, um bebê medonho.
A vermelhidão conversa com meus ferimentos, correspondem-se.
São sutis: parecem flutuar, conquanto me pesem,
provocando-me com suas línguas e cores súbitas,

uma dúzia de chumbos vermelhos afundando o meu pescoço.

Ninguém me observava antes, agora sou observada.

As tulipas voltam-se pra mim, também a janela aqui atrás
por onde uma vez por dia a luz invade lenta e lenta se retira,
e posso me ver, estendida, ridícula, sombra de papel picado
entre o olho do sol e os olhos das tulipas,
e não tenho rosto, eu quis me apagar.
As vívidas tulipas comem meu oxigênio.

Antes delas o ar era calmo o suficiente,
ia e vinha, fôlego em fôlego, sem tumulto.
Então as tulipas encheram-no com barulhos ensurdecadores.
Agora o ar enrosca e torvelina ao seu redor como um rio
enrosca e torvelina num motor rubro-ferruginoso afundado.
Elas retêm minha atenção – e era tão bom
brincar e descansar sem comprometer-se.

As paredes, também, parecem estar aquecendo.
As tulipas deveriam estar enjauladas como animais perigosos;
elas se abrem como a boca de um felino africano,
e eu presto atenção no meu coração: ele abre e fecha
seu vaso de florações vermelhas cheio de amor de mim.
A água que eu provo é morna e salgada, como o mar,
e vem de um país distante como a saúde.

– Sylvia Plath
[Tradução de Rafael Zacca]
Revista Cult, s.p.



Concierto para el Bioceno, de Eugenio Ampudia

2.1 E se pensam as plantas?

Quando, em 1953, nasce Luís Mauricio, seu avô, Carlos Drummond de Andrade, lhe dedica um poema de boas-vindas com algumas lições para perceber o mundo, onde “o espetáculo é vário”. Lá pelo meio dos dísticos, depois de declarar que ama “nos vegetais a carga de silêncio”, o poeta propõe ao neto imaginar-se pensado por uma planta. Se podem as plantas pensar, ainda hoje isso não é verificável. Mas que são conscientes e possuem uma inteligência específica, a neurobiologia vegetal já demonstrou (Mancuso et al., 2006, p.1).

É um notável exercício de imaginação e alteridade considerar a capacidade de pensamento nas plantas. Um ser vivo sem olhos, sem boca, sem pés nem patas. Sem cérebro. Como poderia pensar um organismo que não tivesse cérebro, essa alegada fábrica de pensamentos? Como supor nesses seres alguma atividade quando sua principal característica percebida foi sempre a passividade? O estabelecimento de um Reino Vegetal, acompanhado pelo Reino Animal – ambos sob o regimento do “homem” – deve-se ao sistema criado por Aristóteles para explicar a tripartição da alma, princípio da vida que anima os corpos. A alma vegetativa, para o filósofo, limita-se a nascer, nutrir-se, crescer e reproduzir-se. Estas são atribuições que também serão encontradas em formas de vida mais complexas, como os animais. Às plantas, porém, estariam vedadas as capacidades sensitiva e de locomoção (*De Anima*, 415a22-415b21).

Apesar de serem produtores do elemento mais fundamental à vida animal na terra, o oxigênio, os vegetais são, sob o peso da palavra de Aristóteles, historicamente associados à inação – a exemplo disso, a expressão “estado vegetativo”, por vezes definida como “síndrome de vigília sem resposta”, caracteriza uma situação de imobilidade e ausência de reação em pessoas que ainda mantêm sinais vitais como a respiração. O êxito histórico da visão aristotélica deve-se, em parte, à sua estrutura sésil, isto é, a impossibilidade de efetuar movimentos rápidos, sensíveis ao observador humano, e de se deslocar de um lugar a outro.

Quando as plantas criaram condições para viver fora d’água, espalharam-se sobre a terra de modo a constituir o planeta em que vivemos.

Diferentemente dos animais, elas não dependem de outras vidas para sobreviver: “Tudo o que exigem do mundo é a realidade em seus componentes mais elementares: pedras, água, ar, luz”, escreve o filósofo Emanuele Coccia (2018, p.15). As habilidades alquímicas de absorver e transformar em alimento elementos naturais como a energia solar, a água e os resíduos do solo evidenciam a sofisticação de seus procedimentos. As plantas criam o mundo a todo instante. Apesar da incapacidade de locomoção, vegetais não só sobreviveram, mas correspondem a pelo menos 86% da biomassa eucariota do planeta; os animais representam apenas 0,3%. Não tivessem as plantas inteligência, sua presença no planeta provavelmente não seria tão massiva. Estão distribuídas por toda a superfície terrestre 99,7% de massa de vida orgânica. A capacidade de sobrevivência de organismos sem cérebro só pode ser explicada por uma forma de inteligência até mesmo superior, segundo concepções hierárquicas da vida na Terra (Mancuso, 2019).

Imagina um elo, uma afeição surda, um passado
articulando os bichos e suas visões, o mundo e seus problemas

Depois de convidar o neto a considerar o pensamento nas plantas, Drummond avança em seus questionamentos como faria um naturalista. A continuidade silenciosa entre as espécies produz a articulação misteriosa da vida individual com a vida geral. E produz as perguntas. Perceber a vida vegetal em seus requintes levanta ainda mais interrogações acerca dessas ligações. O poeta convoca a imaginação a perceber as perspectivas que se desnovelam até chegar à esfera humana – “o mundo e seus problemas”.

As plantas se comunicam em rede. E em silêncio, como nota Drummond no mesmo poema. Para as plantas, a impossibilidade de emitir sons, elogiado no verso, é constitutiva e define sua forma de ocupação. A tarefa de pensar, entre humanos, costuma ser silenciosa, estruturada pela linguagem verbal e, em geral, associada a uma dimensão interior do sujeito. Para Merleau-Ponty, como vimos, o pensamento não existe fora das palavras – se compõe da articulação de significações anteriores, que são ultrapassadas para a expressão de uma nova “intenção significativa” (2018, p.249). A palavra é para o pensamento como a tinta para o pintor ou o mármore para o escultor. É nela que se materializa a

expressão. Quando vejo a maçã e digo (em pensamento ou na fala): *é uma maçã*, não encaixo a maçã numa categoria ou conceito, mas “a palavra traz o sentido e, impondo-se ao objeto, tenho consciência de atingi-lo” (2018, p.242). A fala não é um veículo para o pensamento, mas é o próprio pensamento encarnado, a consumação deste. Por outro lado, na ausência da maçã, ao imaginá-la, convoco a “persistência de meu mundo em torno de mim” (2018, p.246). O pensamento não seria, portanto, uma formulação “interior”, mas uma composição a partir de aquisições “culturais” anteriores.

Como, então, considerar um pensamento livre das palavras? Uma inteligência destituída de cérebro? Uma comunicação que aconteça sem que haja som, sem que haja deslocamento, sem que haja expressão?

2.2

E se ouvem as plantas?

Soa a campainha dentro do Gran Teatro del Liceu de Barcelona. Uma voz gravada primeiro em catalão, depois em espanhol e por último em inglês, dá as boas-vindas à sala de espetáculos, solicita que os telefones celulares sejam desligados, que não se façam fotografias durante a apresentação e que se evitem ruídos que possam atrapalhar os artistas e a plateia.

É junho de 2020 e o teatro está lotado. Três dias se passaram desde que a Espanha derrubou o estado de emergência decretado para conter o avanço da pandemia da Covid-19. Cada assento do Gran Teatro del Liceu está ocupado por um vaso de planta. De humanos, apenas os quatro músicos do quarteto de cordas UceLi, que avançam para o proscênio após o aviso protocolar. Como de praxe, cumprimentam a plateia e sentam-se nas cadeiras sobre o palco. Rompendo o silêncio de mais de três meses no Gran Teatro del Liceu, “Crisantemi”, de Giacomo Puccini, é executada pelo quarteto de cordas. A ação é orquestrada por Eugenio Ampudia. O artista espanhol assina instalações – em sua maior parte *site specific* – que põem em tensão o território, entendido não só como espaço físico, mas também psicológico.

Na casa de ópera catalã, o Reino Vegetal ocupa a plateia, mas não como se o tempo tivesse avançado de tal modo que plantas tivessem tomado um espaço

abandonado pela humanidade. Cada uma das plantas, arrumadas em vasos, assume um assento com disciplina e silêncio absoluto. Intitulada “Concierto para el Bioceno”, a ação foi filmada e transmitida por *streaming* – constituindo, assim, uma segunda plateia: a dos espectadores das telas de transmissão.

O jornalista americano Michael Pollan conta em artigo na revista *New Yorker* como foi recebida a “descoberta” da sensibilidade das plantas nos Estados Unidos da década de 1970. *A vida secreta das plantas* foi um livro escrito por dois autores de best-sellers que foguearam o interesse dos leitores com promessas de revelação de mistérios – como, por exemplo, os segredos do Triângulo das Bermudas. Sobre as plantas, a dupla misturou pesquisas científicas respaldadas à charlatanices temperadas com misticismo, mistura bem característica do ambiente New Age. Foi a partir desta publicação que se difundiu à larga a ideia de que plantas seriam sensíveis à música, incentivando muitos americanos a reproduzirem canções e peças clássicas para as espécies que cultivavam.

O livro teve um impacto negativo na comunidade científica. Por conta do tom sensacionalista e um tanto picareta, os estudos no campo da biologia vegetal passaram a ser vistos com maior desconfiança. Os financiamentos para pesquisas nesta área escassearam. Por consequência do descrédito, cientistas aplicaram-se uma autocensura quando queriam aproximar os mecanismos de memória e cognição dos animais e das plantas. Em 2005, o botânico Stefano Mancuso enfim rompeu o preconceito na área. Criou junto a outros colegas a *Society of Plant Signaling and Behavior* e inaugurou os estudos de neurobiologia vegetal.

Em artigo de 2006 intitulado “Trends in Plant Science”, Mancuso e outros 5 pesquisadores defenderam que os mecanismos de comunicação, resposta e sinalização entre plantas dão conta de um organismo inteligente. Muito além de apenas reagir às circunstâncias ambientais, observaram que os vegetais fazem escolhas – o que está dito já no parágrafo de abertura do artigo – e são capazes de memorizar experiências e transmiti-las – ou seja, as plantas aprendem e espalham o conhecimento assimilado através de sinais químicos. Mesmo sem dispor de um órgão de comando centralizado como o cérebro, os vegetais desenvolveram um sofisticado sistema de armazenamento e transmissão de experiência. No estudo, mecanismos sofisticados de percepção, obtenção e armazenamento de

“informação”⁷ e sensibilidade eram atribuídos às plantas. Impulsos químicos e elétricos, muito semelhantes aos encontrados em animais, foram observados nos vegetais, além da presença de moléculas similares a neurotransmissores – para os quais ainda não se encontrou uma função clara, segundo o estudo, apesar de ser amplamente assimilado nas pesquisas neurocientíficas que estas moléculas conduzem “informações” ou “mensagens”.

Em “Revolução das Plantas”, publicado pela primeira vez em 2017, Stefano Mancuso domestica o jargão científico e traduz suas pesquisas em uma linguagem para leigos. Junta-se, então, a uma nova onda de interesse pela inteligência e sensibilidade vegetal – desta vez, menos impregnada de misticismo e mais motivada por preocupações ambientais. No livro, Mancuso assinala o modelo de modernidade que se observa nas plantas: autonomia energética, capacidade de resistência e sobrevivência, e estratégias adaptativas. O que, no entanto, distingue os vegetais dos animais é a distribuição das funções vitais dispersadas ao longo do corpo numa estrutura modular – ao contrário da divisão por órgãos específicos. Esta organização distribuída impediu a extinção completa da vida vegetal diante da ameaça dos predadores herbívoros. Se uma parte da estrutura é arrancada, o organismo não morre e é capaz de regenerar a parte perdida. Para que as plantas, aparentemente vulneráveis, pudessem explorar com eficiência o ambiente, numa disputa por recursos do solo e da atmosfera, e ainda proteger-se de ameaças, foi preciso desenvolver um sistema sensorial avançado.

É curioso, portanto, que em 2020 Eugenio Ampudia lote a plateia de um teatro com plantas, como quem aposta que uma experiência musical possa comover os vegetais. Em entrevista ao jornal espanhol *La Vanguardia*, o artista afirma que “todas elas [plantas], em seu interior, suas células e sua fotossíntese, terão em conta a partir de agora que estiveram neste concerto” (Ampudia, 2020, s.p.). Ampudia se distingue dos americanos que tocavam Mozart para suas plantas ao estabelecer o propósito da performance. Longe de querer comprovar habilidades paranormais, o espanhol emite um enunciado político ao trazer o Reino Vegetal para o domínio da “cultura e da civilização”. A afirmação, porém, reitera a categorização de domínios que seriam de exclusividade humana. Embora

⁷ No artigo, os autores adotam o termo “informação”, que aqui se recusa em favor de uma noção de “experiência”, que se acredita estar mais próximo do movimento fluido e não fixável do conhecimento.

o artista pretendesse derrubar as relações hierárquicas entre as plantas e a humanidade, ao colocar as plantas em vasos, as trata como indivíduos. Com isso, trai aquilo que as torna mais resistentes e inteligentes: a sua organização descentralizada distribuída, constituída em colônias.

2.3

Estão sempre mudando nunca se mudam

Após a famosa viagem exploratória a bordo do Beagle, o naturalista Charles Darwin volta à Inglaterra acometido por uma doença jamais diagnosticada, e ali se instala na Down House, conhecida por seus jardins e estufas. Foi nesta casa que ele atualizou com o rigor que lhe era característico as quatro edições posteriores à primeira, de 1859, de *A origem das espécies*. Mas, sobretudo, foi naquelas estufas que Darwin pode se dedicar à observação e ao estudo das plantas: “Nunca na vida me interessei tanto por um tema quanto por esse das orquídeas” (apud Sacks, 2017, p.19), escreve em uma carta. O estudo das orquídeas, de 1876, reforçou a então inovadora teoria da seleção natural, mais especificamente da variabilidade das espécies.

É também das plantas que fala a poeta mineira Ana Martins Marques em *O livro dos jardins*. Neste livro, a poeta fertiliza os poemas com uma aproximação carinhosa dos jardins, como se o tempo fosse, ele mesmo, um jardineiro. Drummond, também sensível à passagem do tempo no relógio das plantas, escreve:

vê passar (é cego) o tempo que não enxergamos,
o tempo irreversível, o tempo estático, espaço vazio entre ramos.

Com requintes de naturalista, mas imbuída da liberdade do texto poético e de uma observação desinteressada, Ana escreve que as plantas “estão sempre mudando”. Em “A vida das plantas”, Emanuele Coccia anota:

Diferentemente dos animais superiores, cujo desenvolvimentos se interrompe assim que o indivíduo chega a sua maturidade sexual, as plantas não param de se desenvolver e crescer, mas, sobretudo, não param de construir novos órgãos e novas partes de seu próprio corpo (folhas, flores, parte do tronco, etc.) de que foram privadas ou de que elas próprias se livraram. (COCCIA, 2018, p.19)

Se estendermos a constatação da mudança constante para além do ciclo de vida de uma determinada planta, podemos alinhar esta percepção, à primeira vista óbvia, às observações de Charles Darwin. Hoje, o fato de que as espécies mudam já não causa nenhuma surpresa, mas no século XIX foi um choque.

Até a divulgação de Darwin, as teses naturalistas baseavam-se no fixismo. A comunidade científica acreditava que as espécies haviam surgido isoladamente, sem que uma origem comum as relacionasse. O fato aparentemente banal de que as plantas mudam é tributário da argúcia investigativa de Darwin. Intrigado com a variabilidade, por exemplo, de flores diferentes dentro de uma mesma espécie, o naturalista fez uma série bem-sucedida de experiências de fertilização cruzada – até aquele momento, acreditava-se que flores se autofecundavam. O cruzamento dos pólenes aumentava o número e o vigor das sementes. Também observou que a participação dos insetos era fundamental como agentes da polinização. Dali concluiu que as espécies cruzam *inter se*, transformam-se, adaptam-se, vicejam ou desaparecem segundo as leis da seleção natural.

Dentre as contribuições decisivas que Darwin oferece, uma nos interessa especialmente: se as formas não são fixas, há uma relação de continuidade entre elas, negando-se a então prevalecente tese das unidades funcionais integradas. Segundo essa perspectiva, inaugurada por Aristóteles, a finalidade da forma determina o modo de atuação dos seres vivos. Desta maneira, as espécies se encerrariam em si mesmas; se repetiriam de modo isolado, “numa galeria de formas” (Pimenta, 2018: p.16), impedindo a transformação sob a manifestação de uma variação. O que Darwin descortina com a tese da evolução das espécies é que existe algo como uma história, um movimento, ou mudança permanente. Ele introduz uma dimensão fundamental na dinâmica das espécies: o tempo. Na conclusão do capítulo VI de *A origem das espécies*, Darwin irá citar o adágio atribuído a Leibniz: *Natura non facit saltum* [A Natureza não procede por saltos]. As semelhanças entre um animal extinto e outro surgido milênios depois dele

provam que houve uma descendência. Contrariando a tese das formas isoladas, a relação de continuidade entre as espécies abre uma perspectiva histórica entre os seres e, principalmente, uma dinâmica da vida que recusa a ideia de uma finalidade, de um caráter intrínseco das espécies, para considerar as situações em que estão inseridos e, nelas, sua luta pela existência. A variabilidade das espécies está diretamente ligada a questões adaptativas – o que causa a extinção, a transformação ou a sobrevivência ao longo do tempo. Ainda mais radical para a época, Darwin nota que a combinação entre a variabilidade, a luta pela sobrevivência e o princípio de hereditariedade – que garante a transmissão das variações nas espécies – assegura que um indivíduo nunca é igual ao outro. As páginas de *A origem das espécies* são perpassadas por ressalvas em relação à própria ideia de espécie, que são “apenas variedades bem definidas e permanentes, e cada espécie surgiu primeiro como variedade” (Darwin, [1859] 2019, p.776). O que definiria uma espécie seria a capacidade de uma variedade sobreviver nas condições dadas e firmar-se. A relação de continuidade, essa sim, lhe parecia mais decisiva do que a categorização por espécies.

Estamos, então, implicados em “jogos de vida”, como define Emanuele Coccia, referindo-se à tese darwiniana (2020, p.15). As formas de existência são efêmeras, instáveis, mutáveis e relacionais: não se pode dizer que somos filhas e filhos de modo absoluto, mas apenas em relação aos respectivos pais e mães. As identidades específicas remetem sempre à continuidade de outras espécies. Todas as espécies, segundo a tese de Darwin, dão origem a duas ou três variedades que logo convertem-se em novas espécies. Nesta dinâmica, inúmeros fatores como, sobretudo, a abundância ou escassez de recursos alimentícios, entram no jogo da sobrevivência ou da extinção das espécies. Drummond, em mais um dístico do poema para seu neto, parece juntar-se à Darwin ao enfatizar o que o tempo arrasta como criação e como desaparecimento:

O tempo "" que fazer dele? Como adivinhar, Luís Mauricio,
o que cada hora traz em si de plenitude e sacrifício?

Vale reforçar que Darwin afirma n’*A origem das espécies* que “Variações em partes desimportantes podem também ocorrer, sem qualquer efeito nos poderes de preservação da vida” (2018, p.840). Não só a “luta pela vida”,

portanto, é responsável pela multiplicidade de formas de seres vivos. Existe algo, que escapa às definições científicas, que atua sobre os viventes para torná-los sempre diversos – mesmo sem ter por finalidade a sobrevivência.

As plantas, portanto, como se lê no poema de Marques, *estão sempre mudando*, indicando uma transformação do ser no tempo. Nos dois versos seguintes, que fecham a estrofe, um movimento quase antinômico: *nunca / se mudam*. Mas, aqui, *mudança* pressupõe uma relação espacial. A poeta parece ficar à beira do paradoxo, mas nele não cai porque sabe aproveitar a elasticidade do verbo. O estabelecimento dos vegetais e sua impossibilidade de locomoção – a não ser pelo crescimento vertical e pela distribuição de raízes pelo solo, estimulados por fatores ambientais – são características fundamentais das plantas, reveladoras de sua inteligência. Coccia destaca a relação das plantas com o espaço: sua exposição permanente ao mundo e sua adesão máxima ao espaço são possíveis porque seu corpo privilegia a superfície em relação ao volume. Esta disposição específica permite aos vegetais o aproveitamento necessário dos nutrientes do solo para a sobrevivência das espécies.

A vida das plantas, para Coccia, é marcada por uma exposição total ao ambiente onde se encontra, e por isso sua adesão ao mundo é total (2018, p.13). O crescimento se dá muito mais pela superfície do que pelo volume. As raízes se espraiam pelo solo em busca de recursos, reforçando seu laço íntimo com a terra, um estar-no-mundo radical. A vida vegetal habilita todas as outras formas de vida: além do consumo de derivados de plantas (medicamentos, utensílios, alimentos) pelos humanos, a produção de oxigênio foi e é decisiva para a vida animal terrestre. Nas palavras de Coccia, “nosso mundo é um fato vegetal antes de ser um fato animal” (2018, p.16).

Em outro poema, sem título, de *O Livro dos Jardins*, lê-se:

e penso que se enfiasse os pés na terra
e me recusasse a me mover
aceitando o sol e a chuva
a terra e as nuvens
a noite e os pássaros
isso seria uma espécie de felicidade
desconhecida e completa.

O poema imagina esse estar-no-mundo radical. A fusão total com o entorno enseja a experiência da abertura e da intimidade – não como gesto de interiorização, mas de fluxo entre corpo e mundo. Ou seja, ocorre um envolvimento substancial com esse mundo. Nos últimos dois versos em destaque, Marques se arrisca em mais um paradoxo, mas não perde os pés da terra: atribui ao “sentimento” do ser da planta, uma felicidade que seria completa (para o vegetal), mas ainda desconhecida (para a poeta).

A poeta, porém, parte de sua relação tátil com as plantas que cultiva. O salto que dá em pensamento para o ser da planta toma impulso na própria experiência de manipular as espécies.

Passo o dia cortando
os cabelos do jardim.
Enfio-me na terra até os cotovelos
como se me plantasse
com as próprias mãos.

O trabalho no jardim, apesar de pressupor uma relação de dominação e controle das espécies, demanda uma atitude de envolvimento e mistura expressa na sensação de plantar-se a si própria, como nos contam os primeiros versos do poema (em destaque).

2.4 **Plateia-planta**

2.292 vasos de planta estão espalhados por todos os assentos do Gran Liceu. Perturbando a ideia amplamente assimilada de que as plantas são seres passivos (característica que também se atribui, não raro, às plateias), o artista Eugenio Ampudia desloca os vegetais de suas funções meramente ornamentais e as posiciona onde estariam, normalmente, pessoas. Na ação artística, há uma arrumação, uma ordem que é inequivocamente resultado de um planejamento humano – e não uma invasão de parasitas como seria de se esperar em um teatro que estivesse, por exemplo, abandonado. A presença dos vasos, onde se acomodam as plantas, explicita este arranjo.

Em *O Livro dos Jardins*, Marques destaca, dentre as lições recebidas, “a alegria das novas / ocupações”. Foi talvez numa alegria assim, ainda que em um contexto de lamentação e luto, que o artista catalão apostou ao transportar quase 3 milhares de plantas de um viveiro para um espaço de cultura ocidental, um teatro.

Ampudia se define como um artista multidisciplinar, que toma um ponto de vista crítico no campo da arte, ao questionar e estimular o caráter político dos trabalhos artísticos. Em *Concierto para el Bioceno*, segundo seu idealizador, a ideia era pôr em relação de igualdade os “mundos” humano e vegetal. Na já citada entrevista ao jornal espanhol *La Vanguardia*, explicou que a concepção do concerto surgiu como uma resposta às inquietações que a situação da pandemia de Covid-19 provocou. A relação dos humanos com outras espécies, para o artista, precisava ser posta em cena. Não se trata, defendeu, de coisificar as plantas, mas de dar a elas “o melhor que temos”, como a “cultura” – naquele caso, a música (Ampudia, 2020, s.p.).

Com esta afirmação, o artista parece – a despeito de sua vontade – reforçar o divórcio entre Natureza / Cultura. Ao oferecer a música como convite à inclusão no seu mundo, o humano, mantém, ainda, uma tensão hierárquica entre os reinos biológicos ao tomar a cultura como domínio exclusivo de sua espécie. Fracassa, portanto, em estabelecer a relação de igualdade que afirmou perseguir. Contudo, a performance consegue desviar os vegetais das funções utilitárias (medicinal, alimentício ou ornamental) – que de modo mais eficiente comovem a humanidade – para acolhê-las como plateia do espetáculo musical, isto é, como destinatárias de uma experiência estética. Para o artista, se as plantas são sensíveis a sons, promover para elas um concerto ensejaria a abertura de um diálogo interespecie. A escolha de “Crisantemi” carrega o luto que se concentra na força simbólica desta flor – o símbolo, sabemos, é uma criação que depende da linguagem humana, e portanto destina a provocação política, por fim, apenas aos humanos.

Concierto para el Bioceno quer alinhar-se não só à vertente da biologia que afirma a existência de uma cognição nos organismos vegetais, mas também ao movimento ecológico e filosófico que alerta para o impacto do Antropoceno, era geológica caracterizada pela ação e transformação humanas sobre o território. O Bioceno, segundo Ampudia, seria uma etapa posterior ao Antropoceno em que “todos temos algo a dizer, não só os humanos” (Ampudia, 2020, s.p.) – mas o

artista ainda parece escorregar nas armadilhas antropocênicas. Se as plantas têm algo a dizer, resta saber o quê (e como) elas nos fariam.

Estas aparentes inconsistências conceituais, no entanto, não diminuem a força política e estética da performance de Ampudia. Pelo contrário, os deslizamentos evidenciam a dificuldade humana de relacionar-se de igual para igual com seres tão diferentes de si. Esta parece ser a meta política deste trabalho. A força e a beleza da cena criada na performance nos provoca a pensar: o concerto importa para as plantas? Seria essa a sensibilidade vegetal? As plantas também produzem fenômenos sonoros? O que, enfim, diriam (ou dizem) as plantas?

Ampudia insere as espécies em cena como se fossem sujeitos da experiência. São as plantas o que dá sentido à performance, parte indispensável de seu programa, elemento propulsor do espetáculo. O conceito de *corpo-mundo*, elaborado por Eleonora Fabião com inspiração em Merleau-Ponty, ajuda a pensar as relações que se estabelecem numa ação performática:

A biopolítica dos programas performativos visa gerar corpos que ultrapassam em muito os limites da pele do artista. Se o performer investiga a potência dramática do corpo é para disseminar reflexão e experimentação sobre a corporeidade do mundo, das relações, do pensamento. (FABIÃO, 2009: p.238)

A ação performada no teatro espanhol leva esta ideia às últimas consequências, sobretudo se entendemos o corpo vegetal como uma colônia, e não como corpos individuais. A ideia de indivíduo, tal como concebida etimologicamente (entidade biológica que não pode ser dividida em duas partes sem que uma delas morra), não vinga entre as plantas, que têm a sobrevivência garantida pela estrutura modular e distribuída. *Corpo-mundo*, esta forma de estar inserido em um fluxo de relações, expressa melhor não só o corpo em performance, mas se adequa aos organismos vegetais e seu *fazer-mundo* constante.

A noção deleuziana de corpo de que toma parte Fabião pressupõe que “são as diferentes velocidades relacionais entre as partículas que definem as particularidades de cada corpo. Portanto, o corpo não é definido por sua forma ou função” (2009, p. 238). O que evidencia o corpo é sua força interativa; a relação

entre diferentes velocidades. Em direção semelhante, para Merleau-Ponty, a espacialidade do corpo não é definida por sua posição, mas pela *situação*.

A palavra ‘aqui’, aplicada ao meu corpo, não designa uma posição determinada pela relação a outras posições ou pela relação a coordenadas exteriores, mas designa a instalação das primeiras coordenadas, a ancoragem do corpo ativo em um objeto, a situação do corpo em face a suas tarefas. (2018, p. 146)

O corpo está sempre em situação no mundo, é a via de experiência de um mundo. Através das relações que estabelece com as coisas, ele se movimenta, se orienta e se expressa. É somente com o corpo e através dele que a consciência se abastece.

O corpo vegetal rompe com a perspectiva individual. Retomando Coccia, é um estar-no-mundo radical. Não tem olhos de onde parta a visão, não tem pés nem patas, asas nem nadadeiras para se locomover, não se constitui em uma unidade, mas em uma colônia. Na performance de Ampudia, as plantas são o elemento que desestabiliza o que seria um espetáculo tradicional dentro de um espaço tradicional. A relação artista / público é perturbada pela importância que ganha a plateia vegetal. O conjunto de plantas constitui uma presença despida das atribuições de passividade e investida de percepção, inteligência e sensibilidade. No entanto, como se disse, são plantas arranjadas em vasos. Não estão fincadas no solo. As raízes estão delimitadas pelas paredes do vaso. Essa situação específica, criada pela ação humana, dá aos vasos (mais do que às plantas) um caráter de indivíduo.

Na situação criada por Ampudia, confunde-se a noção de protagonismo da cena, já que músicos, música e plantas parecem entrelaçar-se recusando hierarquias ou posições determinadas. O lugar do público tradicional, composto por pessoas, dada a circunstância da pandemia da Covid-19, é transferido para as telas que acessaram a gravação. Ampudia, para enfatizar a importância que dá às plantas como plateia, faz com que elas “batam palmas” ao final da execução da peça: nas laterais do teatro estão escondidos ventiladores que são acionados, sacolejando as folhas. O farfalhar emite um som que se confunde com aplausos. O artista finaliza a performance simulando uma reação humana nos vegetais, cometendo um gesto explicitamente antropomórfico.

O geneticista israelense Daniel Chamovitz, em *What a plant knows*, reagindo à afirmação contundente de Mancuso sobre a inteligência das plantas, reformula a questão. Para ele, importa saber se as plantas são *conscientes*, já que os critérios para a detecção e definição de inteligência, para Chamovitz, são subjetivos. Os organismos vegetais são capazes de diferenciar cores, reagem a aromas em quantidades mínimas, sabem quando estão sendo tocados e respondem ao toque. Plantas têm consciência da gravidade: adaptam suas formas para garantir que os brotos cresçam para cima e as raízes, para baixo. Em concordância com Mancuso, Chamovitz nota que o estado consciente das plantas inclui mecanismos de memória. Uma planta lembra de infecções anteriores e as condições que enfrentaram. Como uma lição da experiência passada, são capazes de alterar sua fisiologia para evitar danos futuros.

Estar consciente, no entanto, não significa dispor de um aparelho perceptivo como o dos humanos. A linguagem antropomórfica que comumente se usa em relação às plantas – “Como estão felizes depois de terem sido regadas!” ou “Murcharam, estão tristes” – explicita o modo como transferimos as nossas emoções para os corpos vegetais. A saúde do organismo, porém, não traduz necessariamente um estado emocional. Chamovitz atribui a emoção a um estado mental. A mente, por sua vez, seria garantidora da subjetividade: “Plantas são livres dos limites da subjetividade porque lhes falta um cérebro” (2012, p.111). De acordo com estudos de imagem neurológicos, a região responsável pela dor estaria localizada no tronco encefálico – responsável por regular o sistema nervoso. Já o sofrimento seria detectado no córtex pré-frontal. Apoiado pelo argumento neurocêntrico, o geneticista conclui que, na ausência de um sistema nervoso centralizado, as plantas, apesar de reagirem ao contato, não são capazes de sentir dor nem sofrer.

A base da argumentação do estudo que inaugurou a neurobiologia vegetal consiste na detecção da presença de biossinalização entre células em moléculas similares a neurotransmissores e neuroreceptores (Mancuso et. al, 2006). Mesmo na ausência de cérebro, sinais são enviados de parte a parte – e à longa distância – em organismos vegetais. O que as plantas nos ensinam é que os fatores ambientais não podem ser desconsiderados na atuação de sua, digamos, protoconsciência. No famoso estudo de Darwin sobre a polinização das orquídeas, revela-se um duplo agenciamento entre as plantas e as abelhas. As diversas cores, formas e

fragrâncias das flores funcionam como artifícios para atrair os insetos, que percebem certas características em detrimento de outras. Quanto às abelhas, suas partes bucais se moldam ao longo de variações no tempo para aperfeiçoar a extração do néctar das espécies prediletas. Nota-se, nas palavras de Oliver Sacks, uma *coevolução* de plantas e insetos (Sacks, 2017, p.18). Os fatores ambientais não são, portanto, mera externalidade, mas compõem as vidas numa trama em que as espécies se ligam de diversas maneiras.

A escritora Donna Haraway expande a noção de parentesco para os laços que se formam entre estranhos – como por exemplo no caso dos microorganismos que vivem na flora intestinal dos animais, inclusive humanos. Corpos que, na escala evolutiva, estariam distantes entre si, colaboram e combinam-se numa convivência interespecie. Essa forma de organização deixa evidente que os seres são relacionais e não se criam sozinhos. Haraway define este modo de funcionamento da vida, para ela onipresente, como arranjos “simpoiéticos” (2016, p.33). Ao contrário da autopoiese, que remete à criação de si em unidades autônomas e previsíveis, a simpoeise caracteriza um imbricamento entre todos os seres: eles se interpenetram, co-habitam, comem-se uns aos outros, assimilam-se, digerem-se, estabelecem relações. Seres vivos não apenas participam da “luta pela vida”, expressão tão cara à teoria da seleção natural, mas também cooperam entre si. Eles criam laços que extrapolam a relação hospedeiro / parasita, predador / presa e podem ser melhor compreendidos como implicados em relações de parceria. Convém voltar ao exemplo de coevolução de insetos e flores observado por Charles Darwin com as lentes macroscópicas de Haraway: a ideia de uma cooperação parece potencializar a explicação do fenômeno de adaptação das espécies. Há uma colaboração mútua.

Podemos, então, pensar na consciência a partir das lições que as plantas nos dão. Ela é menos um processo em si do que um processo *com* o mundo. Merleau-Ponty afirma: “Estamos presos ao mundo e não chegamos a nos destacar dele para passar à consciência do mundo” (2018, p.26). Se não nos desprendemos do mundo para dele ter consciência, é porque existe um entrelaçamento entre o percebido e aquele que percebe. Nem um nem o outro podem ser compreendidos em sua totalidade. Toda consciência supõe o engajamento em um mundo, de modo que o percebido não é um dado *da* consciência, mas *para* a consciência: “O sensível é aquilo que se apreende *com* os sentidos” (2018, p.32). Não seria o

sujeito, portanto, que por si formula a realidade, mas *por* ela e *com* ela se constitui.

2.5

Elas nada pedem e nunca reclamam

O alheamento do reino vegetal em relação aos animais é uma característica frequentemente associada à passividade. Como a própria poeta, Ana Martins Marques, coloca em versos citados anteriormente, as plantas “nunca se mudam”. Se elas nada pedem e jamais reclamam, é porque sua organização modular e distribuída obedece a uma lógica silenciosa, discreta e indubitavelmente inteligente. Mais uma vez, Drummond resplandece: “Admito que amo nos vegetais a carga de silêncio, Luís Mauricio”. O silêncio dos vegetais é celebrado nos poemas como uma forma especial de estar no mundo. As plantas não pedem mais água, luz ou nutrientes: elas vicejam porque seu sistema radicular é capaz de detectar e rastrear tudo aquilo que lhes é essencial e também aquilo que pode lhes ser prejudicial. O sistema descentralizado das raízes multiplica os caminhos de exploração de um ambiente desconhecido.

No poema de *O Livro dos Jardins* lê-se ainda:

Ao contrário das pessoas
as plantas não ligam

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

Também a poeta nada pede às plantas – apesar de não se dirigir diretamente a elas, como escreve no poema, ao dedicar um livro inteiro aos jardins, Marques não está alheia à vida vegetal. A atitude de alheamento que aqui ela evoca costuma ser, de forma geral, recíproca, com as evidentes exceções de botânicos, cientistas, jardineiros, curandeiros, agricultores e outras pessoas que têm vínculos com as plantas – seja por via de conhecimento, seja por relações pragmáticas.

As plantas não ligam para os nomes que lhes deram. Seu sistema de comunicação e reconhecimento não passa por uma linguagem atomizada como a humana – pelo menos é assim que a supomos – e portanto ignora o impulso taxonômico que guia boa parte do conhecimento acerca do Reino Vegetal. Marques parece dialogar com o poema *O silêncio das plantas*, de Szymborska, que parece, por sua vez, conversar acidentalmente com Drummond em *A palavra e a terra*, poema que abre o livro de 1962, *Lição de coisas*. A polonesa também aponta para uma relação unilateral, sem reciprocidade, entre humanos e vegetais. Lista nomes vulgares de algumas espécies para então afirmar que as plantas não lhes dão nenhum nome:

Dou-lhes nomes:
bordo, bardana, hepática,
urze, zimbro, visco, miosótis,
mas vocês não me dão nenhum.

Drummond toma caminho semelhante ao empilhar uma série de espécies da flora brasileira. O poeta parece envolvido por um certo poder encantatório dos fenômenos sonoros, e cria estrofes que parecem cantar os nomes populares dos vegetais, provocando sobressaltos na língua:

Açaí de terra firme
jurema branca esponjeira
bordão de velho borragem
táxi de flor amarela
ubim peúva do campo
caju manso mamão bravo
cachimbo de jabuti
e pau roxo de igapó

goiaba d'anta angelim
rajado burra leiteira
tamboril timbó cazumbra
malícia d'água mumbaca
mulatinho mulateiro
muirapixuna pau ferro
chapéu de napoleão
no capim de um só botão

sapopema erva de chumbo
mororozinho salvina

água redonda açucena
sete sangrias majuba
sapupira pitangueira
maria mole puruma
puruí rapé dos índios
coração de negro aipé

sebastião de arruda embira
pente de macaco preto
gonçalo alves zaranza
pacová cega machado
barriguda pacuíba
rabo de mucura sorva
cravo do mato xuru
morototó tarumã

junco popoca
junco popoca

biquipi biribá botão de ouro

O poeta cria nestas estrofes uma relação muito especial entre o som dos nomes e as espécies. Lidos ou ditos em sequência, o som parece nos guiar por uma mata densa, exuberante e abundante em espécies. As palavras ultrapassam a função designativa e assumem sua carne, sua presença sensível, seu sentido não ancorado. Drummond, crente na força demiúrgica dos nomes, escreve:

Bem te conheço, voz dispersa
nas quebradas,
mantém vivas as coisas
nomeadas.

Em seguida pondera quantas coisas não desapareceram silenciosamente uma vez que

a essência
é o nome.

Drummond, portanto, assume um ponto de vista humano: o verbo é que assegura a existência das coisas. Não se furta a promover um transe da linguagem verbal que o conduz para dentro da mata quando comete uma fricção fértil entre

palavra e terra. Já Szymborska se propõe a comparar, em tom mais sóbri, as experiências humana e vegetal. A poeta aventura-se a cogitar como pensaria um vegetal, mesmo ciente do fracasso. A joia de seu poema está justamente na percepção de que, apesar de uma impossibilidade de contato, há muito em comum entre as duas existências:

Essa mesma estrela nos mantém sob seu alcance.
 Projetamos sombras na base das mesmas leis.
 Procuramos saber algo, cada qual do seu jeito,
 e somos parecidos também no que não sabemos.

Szymborska inventa curiosidades que as plantas poderiam ter em relação aos humanos, como “o que é isso de ver com os olhos”, mas sabe que acaba por elaborar um monólogo, e não um diálogo com as plantas, para quem ela “é tão ninguém” – neste ponto, a polonesa e a brasileira convergem mais uma vez ao lembrar que “as plantas não ligam”. Arremata o poema concluindo que

Uma conversa entre nós é imperiosa e impossível.
 Urgente na vida apressada
 e adiada para nunca.

É curioso que Szymborska, ao abordar a vida das plantas, também se flagre diante de um paradoxo como nos poemas de Marques. O poema faz conviverem lado a lado a urgência e a impossibilidade do diálogo; a postergação da conversa e a sua não-realização. Esta condição de uma premência aliada ao veto de sua realização dá conta de uma relação interespecie que tem seus limites e reafirma a espessura dos corpos.

Estamos
 por enquanto
 neste pé”

Assim Marques fecha o poema: seu “por enquanto” parece lutar com o “nunca” da polonesa. A estrofe final, que brinca com o sentido duplo de estar “neste pé” – seja neste ponto ou neste pé de árvore, a expressão sugere que a relação com o jardim, em sua observação afetuosa, continuará – como, de fato, continua no livro a desdobrar outros poemas.

Na segunda parte da publicação, Ana dedica jardins – e não buquês, como se costuma oferecer como homenagem – a poetas de sua admiração. Entre elas, claro, está Wislawa Szymborska. O poema “Um jardim para Wislawa”, lida diretamente com “O silêncio das plantas”, mas também parece interpelar o célebre “Conversa com a pedra”, que tem como refrão:

Bato à porta da pedra.
– Sou eu, me deixa entrar.

À polonesa parece interessar o ponto-limite do contato e da comunicação. Em face destas investigações, escreve a poeta brasileira:

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

Não há dúvida de que se trata de um exercício de fabulação, mas deste diálogo se presume a sensibilidade de ambas as poetas para um tipo de vivente cujo silêncio é extremamente fértil e sugestivo. Escreve Marques:

Com que palavras então
daria a conhecer
a fala da folha

Talvez o modo de as plantas dizerem seja, justamente, o mistério que guardam em seu silêncio.

2.6 Plantas com boca?

Por muito tempo as pesquisas no campo da biologia vegetal dedicaram-se à catalogação de espécies, ao estudo funcional de suas partes e até mesmo à exploração genética de suas células. Porém, uma análise do *comportamento* vegetal, que sustentasse a defesa de sua capacidade de aprendizagem, só se

realizou recentemente. Se não nos dirigimos às plantas, mas nos relacionamos com diversas espécies de animais com naturalidade, isto parece se dar por uma falta de identificação com a própria estrutura dos corpos e com o comportamento vegetal. A postura um tanto alheia dos humanos reflete a relação antropomorfizada dos humanos com o mundo. É mais fácil ser tomado de ternura por um bicho, com olhos, focinho, boca, voz e patas, do que com uma planta, que sequer se locomove. As respostas lentas e, com algumas exceções (a *Mimosa pudica*, por exemplo, reage ao toque encolhendo suas folhas, como se ficasse com vergonha), imperceptíveis destes organismos fazem crer que não há interação entre esses corpos.

Não por acaso as plantas insetívoras, conhecidas popularmente como carnívoras (“flores que devoram / insetos”, como escreve Marques em um dos poemas de *O livro dos jardins*), foram incorporadas a filmes de terror, como *A Pequena Loja de Horrores*. A espécie de má reputação cresce em solos pobres e nutre-se de animais de pequeno porte para suprir a necessidade de nitrogênio. A captura das presas tornou-se possível com o desenvolvimento de estruturas específicas que, em algumas espécies, assemelham-se a uma boca. Nas histórias de terror estreladas pelas insetívoras, estas são apresentadas com contornos monstruosos e exagerados: bocas cravadas de dentes e um comportamento regido pela voracidade e pela violência. No viveiro, são apenas plantas com aspecto levemente extravagante. Costumam decepcionar crianças – como eu me frustrei um dia – que esperam flagrar movimentos lépidos para capturar insetos.

Muito antes, porém, da participação das insetívoras em narrativas de terror, estas plantas estiveram sob o escrutínio de cientistas notórios por conta de suas estratégias para capturar presas. Em 1873, o fisiologista inglês Sir Jonh Scott Burdon-Sanderson detectou na *Dionaea muscipula* a ocorrência de sinalização elétrica. Depois dele, Darwin estudou o potencial de ação também em outras espécies. Mas o primeiro pesquisador que relaciona os impulsos elétricos a respostas ao ambiente foi o botânico indiano Jagadish Chandra Bose. Autor de *The Nervous Mechanism of Plants* (1926), Bose provou que as reações em folhas de *Desmodium* (vulgarmente chamada de “planta-telégrafo” por mover suas folhas laterais a uma velocidade perceptível aos olhos humanos) e da *Mimosa Pudica* eram estimulados por sinalização elétrica de longa distância.

Se as plantas são capazes de dar respostas aos estímulos ambientais, e se a coordenação desses potenciais de ação acontece pela emissão de sinais elétricos, então a distância de seu mecanismo nervoso diminui enormemente em relação aos animais, cuja função do sistema nervoso é amplamente reconhecida como fator diferencial. Isto os elevaria a um patamar supostamente superior na hierarquia dos viventes – ou ao menos mais complexo que vegetais, fungos, bactérias, protozoários, e toda a diversidade de criaturas não-animais.

Aproximar as plantas dos humanos pelas plantas insetívoras e alimentar o imaginário caricaturesco de uma boca devoradora evidencia um impulso narcísico e antropocêntrico: parece haver mais empatia diante de semelhanças explícitas e imediatas. Porém, o estudo detido no comportamento vegetal prova que há semelhanças menos fantasiosas e mais estruturais entre plantas e pessoas do que seríamos capazes de perceber pela aparência.

2.7 Pintinhos de ouro

Um dos estudos de caso mais fascinantes e elucidativos no universo botânico é o da já mencionada *Mimosa pudica*. No Brasil, é adequadamente conhecida por “dormideira”. A planta ganhou este apelido por apresentar um comportamento único entre os vegetais: ao ser tocada, ela encolhe suas folhas, como se caísse no sono. Já o nome científico lhe atribui quase um caráter, revelando uma atitude carregada de subjetividade por parte do exercício taxonômico: *mimosa* deriva do grego clássico “mimos” (ator) que, junto ao sufixo “osa” (semelhante a) alude à capacidade de imitar a vida senciente. Ao sentir algum estímulo externo, como o toque, melindra-se e encolhe-se, justificando assim a alcunha de “pudica” – ou seja, envergonhada, pudorada.

A mimosa – e também outras espécies sensíveis, como as insetívoras – desafiou a botânica quando nela se observaram movimentos ativos. A rápida reação ao toque, visível aos olhos humanos, roçava a fronteira entre o vegetal e o animal. A resposta instantânea extrapolava o que se entendia como capacidades de um organismo vegetal até então. Por isso, tornou-se uma celebridade verde. No entanto, até hoje intriga que não tenha sido encontrada, nesta habilidade, uma finalidade – conforme a expectativa fincada nos conhecimentos aristotélicos.

O poeta francês Francis Ponge, depois de ter escrito o célebre *Le parti pris de choses* (1942), cujo estilo seu amigo Sartre denomina de *fenomenologia poética*, publica o que chama de *chantiers de travail* (canteiros de obra), que seriam textos mais abertos, como notas de trabalho de pesquisa. Nesses escritos, reunidos no livro *La rage de l'expression* (1952), influenciados pela literatura e filosofia existencialistas nascidas na terra arrasada do pós-guerra, Ponge vai questionar os limites da expressão. Pois bem: o poeta dedica uma série de páginas à famigerada mimosa.

O exercício da poesia, por mais distante que pareça da pesquisa científica, muitas vezes parece movido por uma mesma curiosidade acerca do que é vivo. Com a diferença, é claro, de que uma ou um poeta circunda um tema sem qualquer compromisso com a elucidação objetiva de um problema, enquanto que o cientista orienta sua observação para o estabelecimento de princípios e leis, tentando eliminar as oscilações do que há de subjetivo – ainda que hoje se admita até mesmo nas mais “duras” das ciências, como a Física, a relevância do ponto de vista do observador. Por isso, cabe lembrar aquilo que Merleau-Ponty aponta nas *Lectures*: também a ciência só pode partir da experiência que ocorre entre a percepção e o mundo percebido (Merleau-Ponty, 2004, p.7). Se no campo das artes este foi sempre o território de ação, para a ciência, por muito tempo, negou-se a posição do observador. Para o filósofo, no entanto, não há observação que não seja uma tarefa infinita:

(...) não há limites para a observação, que sempre se pode imaginar mais completa e mais exata do que a efetuada em um determinado momento. O concreto e o sensível conferem à ciência a tarefa de uma elucidação interminável, e daí resulta que não se pode considerá-los, à maneira clássica, como uma simples aparência destinada a ser superada pela inteligência científica. (2004, p. 7)

Toda lei, portanto, é sempre uma aproximação e não pode ser encarada como valor absoluto, dada a natureza impermanente do mundo. Merleau-Ponty conclui que:

Isso em nada diminui a necessidade da pesquisa científica e combate apenas o dogmatismo de uma ciência que se considerasse o saber absoluto e total. Isso simplesmente faz justiça a todos os elementos da

experiência humana e, em particular, a nossa percepção sensível.
(2004, p.8)

É bem verdade que em diversos movimentos artísticos, notadamente no Romantismo, os poetas praticaram uma poesia imbuída da investigação de si e da construção de um “eu lírico”. Por mais que fosse esmiuçado aquilo que acreditavam constituir uma “vida interior”, não teria sido possível escrever uma linha sequer sem reconhecer-se dentro de um mundo onde estão imersos – antes mesmo de qualquer instalação de um mundo dentro de si. As correspondências entre paisagem e estados emocionais marcam o período romântico. William Wordsworth (1770–1850), por exemplo, escreve “I Wandered Lonely as a Cloud”⁸, e o passeio aéreo das nuvens sobre a paisagem parece dar conta do sentimento de solidão do poeta. O impulso de buscar na paisagem o correlato de um sentimento, porém, sempre volta ao sujeito lírico. Na poesia moderna, porém, este eixo muda e a poesia abre-se mais assumidamente para o mundo como propósito. Para Michel Collot, “Se o sujeito lírico cessa de se pertencer, é porque realiza, como cada um, a experiência de um pertencimento ao outro, ao tempo, ao mundo, à linguagem, que a filosofia moderna e as ciências humanas nos fizeram reconhecer.” (2020, s.p.). O resultado deste processo, portanto, é o reconhecimento de um estar-no-mundo que rompe a barreira que separa o “Eu” do mundo para incluí-lo em sua própria constituição. Ser nativo do mundo é também ser sempre um pouco estrangeiro de si. A ideia de uma vida interior é a estrangeirização de si.

Francis Ponge constrói sua obra em torno de um princípio de alteridade radical. O poeta lançou-se à matéria do mundo como faz o mar quando avança sobre as pedras, abraçando-as completamente, mas mantendo suas propriedades relativamente inalteradas. Ao eleger a mimosa como assunto, cerca a planta sem prendê-la a um sentido; dá voltas e mais voltas em torno de sua existência para “tê-lo [o arbusto da mimosa] mais desnaturado”, como ele mesmo diz (Ponge, 2003, p.65). Desnaturar é modificar o caráter. O que Ponge parece fazer ao contornar uma coisa é o que se faz com uma palavra quando, de tanto repeti-la, abstrai-se de seu significado até restar o puro som como presença carnal do fenômeno sonoro.

⁸ em tradução livre, “Eu vaguei sozinho como uma nuvem”.

Desnaturar uma planta parece um movimento inverso ao do botânico, que procura obstinadamente definir os comportamentos que lhe são característicos. Se o poeta também vai buscar aquilo que é específico, elege outros caminhos. Ponge, neste livro, pratica o que chamou de “furor da expressão”⁹. Ele dirá:

Só me resta um procedimento. É preciso que eu pegue o leitor pela mão, que solicite de sua parte uma complacência bastante grande, suplicando-lhe de se deixar conduzir, com o risco de se entediar, pelos meus longos desvios, afirmando-lhe que provará a sua recompensa quando se encontrar enfim trazido, pelos meus cuidados, ao coração do bosque de mimosas, entre dois infinitos de azul. (PONGE, 2003, p.55 - 57)

O poeta, enfim, propõe uma experiência de aproximação amorosa, uma incursão ao coração da mimosa. Chama sua floração de “pintinhos de oiro” e outras variações inspiradas na fluidez entre o caráter vegetal e o animal: a pluma e a penugem, as flores que descreve como “grãos galináceos” grudadas no “palmeiral-plumeiral” (Ponge, 2003, p.39). Ponge, no texto, recusa-se a intitular seu preâmbulo de “A mimosa e eu” porque, justamente, aposta na alteridade como gesto literário e propõe “chegar (...) à mimosa sem mim” (2003, p.36). Alcançar a coisa, portanto, requer um salto para fora de si. Tomar consciência de algo é efetuar o salto ontológico de tal maneira que a ideia de um “eu” parece desaparecer diante do percebido – é o que Merleau-Ponty define como o momento do invisível. Ponge perscruta não o objeto da experiência, mas a experiência do objeto, dissolvendo o sujeito que percebe na coisa percebida.

A mimosa, portanto, se oferece para pensar o mundo à maneira de um imbricamento do sujeito no objeto e do objeto no sujeito, borrando as categorias que tradicionalmente os separavam. Não é difícil, deste modo, considerar o agenciamento das plantas sobre os humanos – e não tão somente uma inclinação de um autor ou de um botânico sobre um arbusto na indiferença. Para o movimento que fazem as dormideiras ainda não há explicação clara, mas o fascínio que exercem sobre as pessoas multiplicou o seu cultivo, fator que ajudou a garantir a sua permanência na Terra. Ao longo da história das espécies, concorrem inúmeras variáveis para que algumas se estabeleçam e outras

⁹ A expressão alude a “La Rage de l’expression” (1952), título de livro de Francis Ponge.

desapareçam. A domesticação e a manipulação das espécies é apenas uma seção minúscula dessa história natural.

Quando Ponge se dedica à existência da mimosa, ele se torna a mimosa sem perder-se de si mesmo. Tomar consciência, a exemplo das plantas, é exercer esta abertura radical ao mundo: deixar-se infiltrar pelo mundo, coexistir, co-criar a vida e estimular o diverso.

Há, porém, que se reiterar que o corpo é a um só tempo sensível e senciente, visível e vidente. Perseguir o âmago das coisas, o “coração” da mimosa, como pretende Ponge, é saber-se também aberto ao escrutínio das coisas sobre si. Diz Merleau-Ponty que “já que o visível total está sempre atrás, ou depois, ou entre os aspectos que dele se veem, só há acesso até ele graças a uma experiência que, como ele, esteja inteiramente fora de si mesma” (2020, p.135). E prossegue:

Dizemos, assim, que o nosso corpo, como uma folha de papel, é um ser de duas faces, de um lado, coisa entre as coisas e, de outro, aquilo que as vê e toca; dizemos, porque é evidente, que nele reúne essas duas propriedades, e sua dupla pertença à ordem do “objeto” e à ordem do “sujeito” nos revela entre as duas ordens relações muito inesperadas. (Merleau-Ponty, 2000, p. 133)

O que Merleau-Ponty, por fim, dirá é que existe uma distância do corpo para as coisas que é também a condição de sua proximidade a elas. O corpo é o meio de participar desta mesma família, em que o visível e o vidente convivem na carne do mundo.

N’*O livro dos jardins*, lê-se (2019, p.24):

pouco a pouco fomos ajustando jardim
e o jardim ajustando-se a si mesmo
a seu tamanho, à disponibilidade da água e do sol

O trabalho em um jardim requer também ser trabalhado *pelo* jardim: perceber suas necessidades, seus movimentos específicos, seus potenciais de crescimento. Como se jardim e jardineiro precisassem compartilhar um mesmo relógio. O jardim tem suas demandas e as estampa nos corpos vegetais. Este talvez seja o modo de falar das plantas: numa relação de cultivo, é preciso estar

sensível ao que *pedem* as plantas silenciosamente. Embora o trabalho do cuidador de um jardim sugira um certo grau de domínio sobre a vegetação, esta nem sempre obedece às previsões. Se não houver afinidade entre jardim e jardineiro, ou as plantas morrem ou o jardim perde o controle e desobedece o plano de cultivo. Ana encerra o poema (2019, p.24):

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

2.7 As tulipas voltam-se para mim

Toda vida implica outra vida – para trás ou para frente de si. Cada vivente desdobra-se de outro anterior a si, numa cadeia de nascimentos, desaparecimentos, transformações e recriações. Coccia amplia o conceito de metamorfose para pensar a transmissão da vida nas vidas, da matéria nas matérias. Não há existência que comece e termine em si mesma. Uma espécie prolonga-se de outra, mas sempre transformada, gerando indivíduos sempre diferentes e únicos. “Cada ser vivo é em si mesmo uma pluralidade de formas”, sentencia Coccia (2020, p.20). As plantas são uma clara expressão dessa profusão de aparências.

Nos corpos vegetais, a equivalência entre as partes – flor e folha, por exemplo – fez com que naturalistas já chamassem de *metamorfose* “o fenômeno pelo qual um único e mesmo órgão apresenta-se a nós sob um grande número de formas diversas”, conforme observa Goethe (apud Coccia, 2020, p.93). Nas plantas, existe somente um princípio generativo que provoca a transformação fluida de uma parte na outra. A flor é a expressão mais evidente desta plasticidade, já que nela se traduzem todas as partes anatômicas do corpo vegetal.

Cabe portanto lembrar o estudo de Charles Darwin, datado de 1877, acerca das orquídeas. A refutação da autopolinização levou a um conhecimento mais íntimo e decisivo da função das flores e suas partes. Tendo observado que as

flores apresentavam estiletos longos e curtos na mesma proporção, Darwin se debruçou sobre as orquídeas e passou a fazer, ele mesmo, a troca de pólen entre as plantas – de estiletos curtos para curtos, de longos para longos, de curtos para longos e de longos para curtos. Algum tempo depois, notou que a maior produção de sementes recaía sobre as espécies que haviam sido submetidas à fertilização cruzada. Darwin, portanto, dava mais uma prova da dinâmica da variabilidade das espécies. Fossem autopolinizadas, as plantas não teriam como variar.

Um século antes de Darwin, o botânico alemão Christian Konrad Sprengel já havia notado a movimentação das abelhas que transportavam pólen de uma flor à outra. Mas, como ainda não se questionava a autofecundação, Sprengel não investigou a razão do trabalho das abelhas. Darwin, que tinha especial afeição pelos estudos do alemão, deslinda o segredo das flores: a produção de odores e néctares, de cores e formas distintas e exuberantes, funcionavam como atrativos para os insetos – Darwin chamará essa estratégia de “artifícios”, expressão que contém uma carga de atividade e intenção (apud Sacks, 2017, p.17). Ou seja, explícita que há uma agência das flores. Dito de outro modo, podemos ainda pensar que há uma fala, um sussuro ou um canto das flores – talvez, como diz Ponge sobre a Mimoso, não um discurso, mas “uma nota prestigiosa”, uma vez que suas flores perfumadas “são unanimemente escutadas e aplaudidas pela multidão de narinas abertas” (Ponge, 2003, p.45).

A história da evolução das espécies, em todo caso, não é apenas uma sucessão de vitórias e derrotas de espécies mais ou menos resistentes. Ela é antes uma história de relações de parceria ou de “alianças”, como definem Gilles Deleuze e Felix Guattari. A colaboração entre seres heterogêneos, entre criaturas não filiadas, forma “um bloco que corre seguindo sua própria linha” (Deleuze, Guattari, 1997, p.15). Esta linha (ou “bloco de devir”) não tem origem, não tem chegada. Se Darwin introduz a fundamental importância do tempo, se insere as espécies numa história, ele deixa pistas para que se perceba esse movimento que está sempre no meio. Quando a vespa participa da polinização da orquídea, de certo modo seduzida por seus atributos, os dois seres criam uma linha de vizinhança e indiscernibilidade *entre* eles. Portanto, este “jogo das simbioses” (1997, p.15) enseja uma forma de evolução particular que não se encaixa numa ideia linear progressiva. Deleuze e Guattari chamam, inclusive, de *involução criativa*, não regressiva.

O poema “Tulipas”, de Sylvia Plath, foi escrito enquanto a poeta passava uma temporada no hospital para a retirada do apêndice. Nele, as flores que recebe perturbam a atmosfera asséptica do quarto – “tão branco, tão calmo, tão gelado” – e sua presença intensamente vermelha interrompe a tranquilidade da paciente. As tulipas ameaçadoras de Plath ferem, respiram, observam a autora. Têm olhos, línguas e “comem” o oxigênio. A força de vida concentrada no arranjo exerce uma pressão feroz sobre a poeta, que se coloca como contraponto à excitação das flores. Plath parece operar uma inversão de papéis: suas tulipas recusam o papel decorativo e delicado, para assumir feições de “felino africano” e quase arranhá-la com sua vivacidade. Já a poeta encontra-se “deitada sozinha calada”, e esvazia-se da própria história, das “associações afetivas”. O próprio corpo, manipulado pela equipe médica, parece que não mais lhe pertence diante do estado anestesiado em que se encontra. Compara-o a um cascalho, imóvel, que é acariciado e amaciado pelas águas (as enfermeiras que vão e vêm).

A experiência da cor vermelha carrega uma violência, um descentramento. Plath é assaltada pela vermelhidão das tulipas, que coincide com o tom dos seus ferimentos. A vibração da cor mobiliza sua atenção com um magnetismo inquietante, como se preenchesse o espaço e a lançasse para fora de si. Diz Merleau-Ponty:

Se as qualidades irradiam em torno de si um certo modo de existência, se elas têm um poder de encantamento (...), é porque o sujeito que sente não as põe como objetos, simpatiza com elas, as faz suas e encontra nelas a sua lei momentânea. (2018, p.288).

A sensação, para o filósofo, é reconstituída. Ela é reconhecida e retomada pela familiaridade com o corpo que percebe. E segue: “(...) nessa troca entre o sujeito da sensação e o sensível não se pode dizer que um aja e o outro padeça, que um dê sentido ao outro.” (2018, p.288). Merleau-Ponty sugere que, sem o corpo que sente, o sensível seria apenas uma “solicitação vaga”. É na relação entre os dois termos da experiência que algo se cria, e não uma operação pura do conhecimento, particular e internalizada. O sujeito não é o autor da sensação: ela pressupõe coexistência e comunhão.

O filósofo dirá ainda que seria mais adequado afirmar que a experiência perceptiva “se percebe em mim e não que eu percebo” (2018, p.290). É um pouco

neste sentido que Plath se sente observada pelas vívidas tulipas. A poeta, em sua imobilidade de pós-operatório, vê-se invadida pela presença das flores “excitáveis demais”. O modo de ser delas se pronuncia com estridência, a ponto de a poeta atribuir às tulipas barulhos ensurdecedores, que parecem devolvê-la aos sentidos e à vida, como um alarme que toca e desperta o corpo antes adormecido.

Plath luta contra esse estado de inquietação que as tulipas lhe despertam. Ela preferia a tranquilidade, a ausência de explosões, o estado de pedra, a pureza e a paz encontradas no leito do hospital. A poeta sentia-se preparada para a própria ausência, até que as tulipas, com sua energia vivíssima, ativam novamente os seus sentidos. As flores são indesejadas e, para Plath, deveriam estar enjauladas. Os últimos versos do poema, porém, parecem apaziguar a perturbação. Assim como as tulipas se abrem à maneira das bocas de felinos africanos, elas conduzem a atenção para o próprio coração da poeta. Em mais um movimento de correspondência, repara que o órgão, no seu pulso, também se abre e fecha como flores – o que considera uma manifestação de puro amor por si mesmo. Há, portanto, um furor de vida que se manifesta naquilo que fere para lembrá-la de que ainda está viva.

Plath, mais do que antropomorfizar as tulipas do poema, descobre equivalências e contrastes entre estados emocionais, o corpo inerte e a presença acesa e desconcertante das flores vermelhas. Retomando Michel Collot, os arranjos entre as palavras realizam o “transporte incessante que se forma entre o sentido e o sensível, entre o homem e o mundo” (2019, p.44). A consciência perturbadora das tulipas faz de Plath, ela mesma, uma flor feroz.

3

Lição de nuvens

flutuam sem esforço sobre os fatos

Wisława Szymborska

**Pequena antologia sensível
para ‘Lição de nuvens’**

NUVENS

Para descrever as nuvens
eu necessitaria ser muito rápida —
numa fração de segundo
deixam de ser estas, tornam-se outras.

É próprio delas
não se repetir nunca
nas formas, matizes, poses e composição.

Sem o peso de nenhuma lembrança
flutuam sem esforço sobre os fatos.

Elas lá podem ser testemunhas de alguma coisa —
logo se dispersam para todos os lados.

Comparada com as nuvens
a vida parece muito sólida,
quase perene, praticamente eterna.

Perante as nuvens
até a pedra parece uma irmã
em quem se pode confiar,
já elas — são primas distantes e inconstantes.

Que as pessoas vivam, se quiserem,
e em sequência que cada uma morra,
as nuvens nada têm a ver
com toda essa coisa
muito estranha.

Sobre a tua vida inteira
e a minha, ainda incompleta,
elas passam pomposas como sempre passaram.

Não têm obrigação de conosco findar.
Não precisam ser vistas para navegar.

– Wislawa Szymborska
[tradução de Regina Przybycien]
Poemas, p. 103-104.

ESTUDANTE DE NUVENS

É nas nuvens que está a emoção,
não nos verdes sólidos dos montes em declive,
de acordo com Constable, que era um estudante de nuvens
e enchia estantes de cadernos com o seu movimento,
seus gestos altivos e repentinas repercussões climáticas.

Ao ar livre, ele deve ter olhado para cima milhares de vezes,
o pincel tentando acompanhar a viagem delas nas alturas
e a silenciosa comoção de seus redemoinhos e fluxo.
As nuvens ultrapassariam os esboços que ele traçava
enquanto se moviam em si mesmas, tombando em seus próprios núcleos
e espiralando nas bordas que ardiam em vapores
para se dissipar no azul universal do céu.

Nas fotografias podemos paralisar agora todo esse movimento
por tempo suficiente para etiquetá-las com nomes latinos.
Cirrus, nimbus, stratocumulus —
vertiginosas, românticas, autoritárias —
elas carregam seus títulos sobre os colégios lá embaixo
onde suas formas e sentidos são memorizados.

Suspensas nas telas azuladas de Constable
estão presas no pigmento, mas essas nuvens parecem
se mover paradas no vento de seu pincel,
evadindo a Inglaterra e o século dezenove
e navegando sobre os pastos por onde caminho,
com a cabeça exposta sob essa cúpula de movimento,
meus pensamentos dispostos como tinta num teto alto e azul.

– Billy Collins
[tradução de Julia Sousa]
Poetry (Outubro, 1988), p. 24

89 NUVENS

1. Uma nuvem nunca é um espelho
2. Palavras sobre nuvens são nuvens também
3. Se cai neve dentro de uma nuvem, só a nuvem sabe
4. Para cada nuvem há outra nuvem
5. Uma nuvem sonha só com triângulos
6. Uma nuvem é uma estação de branco
7. O deslumbre das nuvens é uma falsidade
8. Os ossos das nuvens foram retirados
9. O museu de nuvens exhibe só *Branca de Neve*
10. As nuvens são frutas macias
11. O fluir das nuvens é como uma tarde após a outra
12. Se um papagaio se perde numa nuvem, ela se torna um arco-íris
13. As nuvens estão apaixonadas pelos horizontes
14. Alguém fala numa nuvem como se fosse num telefone
15. Um céu azul sem nuvens é careca e carente
16. As nuvens do mar têm aroma de mar
17. As nuvens negras são nobres e perturbadas
18. A nuvem que foi embora nunca mais voltaria
19. A tristeza das nuvens está além de nossa imaginação
20. As nuvens são pensamentos sem palavras
21. As nuvens são escravas do vento
22. Uma nuvem sem forma está sempre aberta
23. As nuvens são puxadas por pássaros invisíveis
24. Se as nuvens tivessem braços, se abraçariam
25. Uma nuvem sem você num vem só
26. Uma nuvem em Nevada não é nada em Utah
27. Um cavalo é uma nuvem com olhos e um rabo
28. As nuvens no poente põem seus vestidos e saem para a noite
29. Quando uma nuvem cheira a tuberosa, ela começa a morrer
30. A profundidade de uma nuvem depende de quem a ouve
31. Uma nuvem selvagem nunca devia ser cavalgada
32. Uma nuvem suja é uma piada suja
33. Nuvens em excesso levam ao desespero
34. Uma nuvem disfarçada é mais do mesmo
35. Todo lago deseja uma nuvem
36. As nuvens nos armários se tornam roupas
37. Os são se veem em uma nuvem só, os loucos, em muitas
38. Três nuvens redondas num vaivém
39. Um colar de nuvens é um presente precioso
40. Uma tornozadeira de nuvens é de mau gosto
41. Quando uma nuvem se esquece, a distância cresce
42. As nuvens se desvanecem antes de ganharem nomes
43. Uma nuvem segue tudo o que se move, até um camundongo
44. Uma nuvem com peles tenta se aquecer
45. Uma nuvem com uma cabeça dentro não é uma nuvem
46. Quando uma nuvem late, os cães vêm correndo

47. Velamos para que as nuvens possam viver
48. Escuta-se o som das nuvens como um sussurro distante
49. Uma nuvem é um fardo falso
50. Quando uma nuvem toca uma vaca não acontece nada
51. Uma nuvem onde cresce capim é uma nuvem equivocada
52. Uma nuvem é uma catedral sem crença
53. O tédio das nuvens é infinito
54. Uma nuvem é uma mansão sem quinas
55. Uma nuvem acesa por dentro é o estúdio de alguém
56. Nuvens sinuosas sobrevoam Singapura
57. Uma nuvem de boa nunca reboa
58. A inteligência da nuvem não pode ser exagerada
59. Novembro é o Mês Nacional da Nuvem
60. O Príncipe das Nuvens reinará por muitos anos
61. O carrossel da nuvem é uma coisa pra se admirar
62. “Afastai-vos, nuvens!” é um verso corajoso
63. As janelas no castelo de nuvens sempre precisam de faxina
64. Uma nuvem trivial senta-se numa coluna
65. Uma nuvem não costuma estar em dois lugares ao mesmo tempo
66. As nuvens não podem atravancar o caminho
67. As nuvens não podem ver o que fazemos debaixo do guarda-chuva
68. Você pode proibir as nuvens, mas e daí
69. Há dias volumétricos de desfiles de nuvens
70. Você é tão bonito, deve ser uma nuvem
71. É um amendoim, não, é uma nuvem
72. Olá, nuvens mimadas da Ásia
73. Supernuvens aceleram pelo céu
74. Quando uma nuvem cantarola, o salgueiro chora
75. Me diga, velho coração, qual a nuvem mais rubra de todas
76. Uma nuvem que partiu há um milhão de anos está de volta
77. Uma nuvem vertical pede champanhe
78. Me ligue de volta, minha nuvem, meu amor
79. O reino da nuvem desvaneceu da noite pro dia
80. Um poeta olha uma nuvem do jeito que um homem olha um arbusto
81. Amo a nuvem em você, ela disse, olhando a minha camisa
82. Ela era feita de gelo e eu de nuvem
83. Ohio é meu, ela disse, não carece de nuvens
84. Lembranças douradas, nuvens douradas, perda dourada
85. Esprema uma laranja e extraia suco, esprema uma nuvem e extraia nada
86. As secretárias loiras da Nuvem Real relaxam na piscina
87. Lá vem a nuvem de novo, toda espuma e esplendor
88. Raios esguios de sol penetram a nuvem
89. Façanhas do inumano: amor de nuvem

– Mark Strand
[Tradução de Rodrigo Garcia Lopes]
Jornal Rascunho s.p.



Rainstorm over the sea (1924-1928), John Constable

3.1

Uma nuvem é uma mansão sem quinas

A costa da Grã-Bretanha é infinita. A afirmação parece absurda, mas é sustentada matematicamente pelo belga Benoît Mandelbrot, pai da geometria fractal. Ele explica: se um homem percorre a costa a fim de medir seu comprimento, ele obtém um resultado. Se trocamos o homem por uma criança, os passos são mais curtos, e como consequência a distância percorrida aumenta suavemente. No lugar da criança, um rato caminha pela costa. Agora, uma formiga. Quanto mais perto o corpo está do solo, maior é a distância. Uma pedra que o homem ultrapassa com um passo, para uma formiga é uma montanha – portanto, para a formiga, a superfície da pedra conta como espaço percorrido. O comprimento geográfico não pode ser lido como dado objetivo, é uma convenção com parâmetros antropocêntricos. Qualquer mudança de escala altera não só a experiência, mas inviabiliza as medições que nos dariam a análise científica de um evento natural.

O corpo que percebe é o marcador diacrítico da experiência. Entre os povos ameríndios, como o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro soube perceber de maneira perspicaz, é o corpo que inscreve a diferença. Já para os povos ocidentais, a alma, que depois foi substituída pela “mente”, é o que sinaliza a diferença. Os animais, por exemplo, para os indígenas, têm uma origem humana. Cada espécie se vê como humana porque a alma é humana – o que não significa que uma mulher indígena veja na anta uma morfologia de homem ou de mulher ou que a anta veja na mulher uma humana. Ela vê na mulher um predador, como uma onça. A humanidade é a regra e o fundo de todos os seres, e por isso é o corpo o que marca a diferença. Viveiros provoca: “Quando dois seres, duas espécies diferentes, entram em contato, constata-se a presença de uma tensão constante, latente ou patente, em torno da posição de sujeito, um combate pelo ponto de vista. De quem é o ponto de vista?” (2008, p.234) Se cada espécie se vê como humana, há uma disputa do ponto de vista. Para a população ocidental, o fundo de todos os animais, incluindo os humanos, é animal. O que marca a diferença é a “mente”: o estágio cognitivo define a forma de perceber o mundo.

Tanto Viveiros de Castro quanto Mandelbrot, por caminhos distintos, levantaram a questão do ponto de vista, isto é, da situação do corpo, como

decisivos para a experiência e a percepção do mundo, sendo assim decisivo o lugar do observador sobre toda produção de conhecimento. O antropólogo, não por acaso, faz uma analogia entre o perspectivismo ameríndio com a máxima do matemático Henri Poincaré: “A matemática é a arte de dar o mesmo nome para coisas diferentes”. É exatamente isto o que fazem, por exemplo, humanos e onças ao beberem cerveja: enquanto os primeiros tomam uma bebida fermentada de mandioca, como a cerveja que conhecemos, os segundos sorvem o sangue de sua presa. Um mesmo nome para coisas distintas.

Mandelbrot era intrigado com as formas orgânicas. Ele observara que a rugosidade – e não as formas contínuas e lisas – caracteriza o aspecto do mundo, e esta característica seria incontrolável. As crateras da lua, a forma irregular das nuvens, a superfície dos lagos, a distribuição das galáxias. A geometria euclidiana, com suas linhas contínuas e perfeitas, não dava conta das formas da natureza, que se fragmentam, se corrompem, apresentam fissuras. Mandelbrot observa que são muito mais frequentes na natureza as curvas que não apresentam tangentes. Ou seja, os objetos irregulares.

O olho não é mais capaz de fixar a tangente a um ponto: uma recta que à primeira vista parece tangente, se se olhar com atenção, depressa poderá parecer perpendicular ou oblíqua ao contorno. Se se utilizar uma lupa ou um microscópio, a incerteza mantém-se, pois de cada vez que se aumenta a ampliação se veem surgir novas anfractuosidades, sem nunca se atingir a impressão simples e tranquilizante que nos dá, por exemplo, uma esfera de aço polido. (Mandelbrot, 1998, pg. 16)

O matemático, inspirado por modelos anteriores (inclusive em Poincaré), desenvolve o padrão fractal (do latim *fractus*, que significa irregular, quebrado), batizando seu método de “geometria da natureza” (1983, p.3). Mandelbrot concentra seus estudos nos elementos e construções em que predomina o acaso. A costa de uma ilha não pressupõe um desenho fixo: as marés, as intempéries climáticas, a ação dos seres vivos sobre o território, entre outros fatores previsíveis ou não, alteram seus contornos a todo momento. As crateras da lua são atingidas por meteoros e meteoritos, cavando novos sulcos sobre sua superfície, modificando e deixando ainda mais irregular o seu desenho. Mandelbrot parece, à sua maneira, incluir a dimensão do tempo em sua geometria, como fez Darwin nos estudos das espécies. Ambos consideram o acaso nas suas teorias, um

ingrediente que aumenta a complexidade ao mesmo tempo em que aperfeiçoa a formulação das perguntas acerca da natureza. O mundo natural está num processo formativo incessante; a existência é permanentemente recomeçada.

A forma de um fractal assemelha-se a um floco de neve. A virtude de seu desenho é multiplicar-se em cada novo ramo que se abre, numa profusão de formas que pode seguir caminhos aleatórios. O padrão fractal se replica em qualquer que seja a escala do elemento observado. Conforme aumenta a proximidade a um objeto irregular, este abre-se em mais e mais pormenores e anfractuosidades. Se um fractal é partido, cada parte gerada se assemelha ao todo. Este princípio ficou conhecido como autossimilaridade. Mandelbrot, em uma palestra (2010), dá como exemplo uma couve-flor. Se dela se arranca um pedaço, o que se obtém é uma fração semelhante a uma pequena couve-flor. A cada corte que dela se faz, as seções, cada vez menores, mantêm o aspecto do todo. Mandelbrot escolheu os problemas que residem no seio do caos da natureza, e conseguiu encontrar ferramentas matemáticas para descrevê-los. Estas figuras, tidas como espantalhos modernos ou monstruosidades, são qualificadas pelo matemático como simples, concretas e intuitivas.

Para descrever as nuvens
eu necessitaria ser muito rápida —
numa fração de segundo
deixam de ser estas, tornam-se outras.

Nesta primeira estrofe do poema “Nuvens”, de Wislawa Szymborska, a poeta se esquivava do problema encarado por Mandelbrot. Para descrever a nuvem seria necessária a precisão de um clique fotográfico. Do mesmo modo, o poeta americano Billy Collins, pensando sobre o trabalho do pintor John Constable, escreve:

Ao ar livre, ele deve ter olhado para cima milhares de vezes,
o pincel tentando acompanhar a viagem delas nas alturas
e a silenciosa comoção de seus redemoinhos e fluxo.

Em um ensaio sobre o estudo das nuvens de Constable, o professor e pesquisador John Thorne afirma que uma *cumulus*, a preferida do pintor, tem uma vida útil de aproximadamente meia hora – tempo de observação

relativamente curto para o pintor ser capaz de se revezar entre a observação e o trabalho de composição pictórica de seus céus. Apesar da impermanência das nuvens, Szymborska estimula o pensamento e a imaginação, como se seus versos puxassem um desfile das formas fugidias. Constable, por sua vez, pinta uma variedade fascinante de céus tomados por nuvens que parecem estar sempre em movimento – como nota Collins. O poeta Mark Strand, no seu poema-lista sobre as nuvens, faz coro à irregularidade ao escrever que “Uma nuvem é uma mansão sem quinas” – verso que dá título a esta seção.

Antes dos poetas e depois do pintor, as inquietações acerca destas formas indomáveis também inquietaram o pensamento de Mandelbrot: para ele, algo tão complicado, instável e variável como uma nuvem devia ter, por detrás, uma regra simples. Mas esta regra não *explicaria* as nuvens, que teriam de ser analisadas por observadores especializados nas questões atmosféricas.

3.2 Olhai pro céu, olhai pro chão

Faz um dia claro e o céu está estampado por nuvens gordas e sinuosas, que passeiam vagorosamente como animais preguiçosos em um pasto azul. São *cumulus*. Você escolhe uma delas para seguir com os olhos. Num primeiro momento, estica o pescoço em direção ao céu. Depois, fixa o olhar em uma das formas brancas. A tarefa não é difícil, já que venta pouco e a nuvem parece estar bem acomodada na cúpula azul do céu. Então, por algum tempo, a experiência atmosférica parece inundar toda a consciência, todo o corpo, e a percepção da nuvem é tudo o que existe. Olhar implica em não se dar conta de que se está olhando. Esquecer os olhos. Como o bom ator ou boa atriz são os que desaparecem para dar a ver apenas a personagem. O que se vê no céu não é uma imagem, uma projeção, um objeto ou algo externo a si. A experiência elimina a ideia de um sujeito inserido numa paisagem e iguala sujeito e paisagem. A nuvem desloca-se lentamente, muda ligeiramente de formato. Emagrece. Seu pescoço lateja e te lembra de que você está na mesma posição há algum tempo. O olhar desgruda da nuvem. Ao buscá-la novamente no céu, nota que perdeu espessura, o comprimento se alongou e a densidade concentrada na cor branca diminuiu. É a

mesma nuvem? É outra? “numa fração de segundo / deixam de ser estas, tornam-se outras”, pontua Wislawa Szymborska, trazendo à lembrança o ermitão de Éfeso, Heráclito, em cujo rio navegam as mesmas questões. Não se olha a mesma nuvem duas vezes, poderíamos dizer.

Com que facilidade uma nuvem muda de aspecto, mistura-se a uma vizinha e com ela forma um novo corpo – este também efêmero – e então se dispersa pelo ar.

Comparada com as nuvens
a vida parece muito sólida,
quase perene, praticamente eterna.

Szymborska, arrebatada pelas durações tão distintas de uma vida humana, como a sua, e o momento brevíssimo de existência de nuvens no céu, convoca o aspecto da solidez para qualificar aquilo que dura em face do que se rarefaz. No entanto, a poeta frisa: *parece* sólida. E no verso seguinte: *quase* perene. O que parece fascinar Szymborska é justamente a vertigem da comparação – a mesma que parece acometer Mandelbrot quando pensa no percurso de uma formiga em comparação com o de um humano –, e nas suas ressalvas quanto à ilusão de perenidade, pulsa discretamente a ideia de que ela, como a nuvem, também terá seu corpo dissipado. “Uma nuvem passa tão rápido”, dizemos – como talvez uma formiga poderia dizer de nós. Os corpos têm velocidades relativas diferentes, como Deleuze e Guattari destacam:

Você é longitude e latitude, um conjunto de velocidades e lentidões entre partículas não formadas, um conjunto de afectos não subjetivados. Você tem a individuação de um dia, de uma estação, de um ano, de uma vida (independentemente da duração); de um clima, de um vento, de uma neblina, de um enxame, de uma matilha (independentemente da regularidade). Ou pelo menos você pode tê-la, pode consegui-la. (Deleuze; Guattari, 2012, p. 51).

A matéria se dispersa nas matérias. Existe uma transmissão de corpo nos corpos; uma continuidade de um ser no outro. Da mesma forma, uma vida não se encerra com a morte: a decomposição do corpo é feita por seres minúsculos, que levam adiante a matéria já sem vida para nutrir as suas próprias matérias, e estes

serão absorvidos por outros e por outros e por outros, passando de ser em ser, de espécie em espécie, de matéria em matéria. As existências são compósitas.

A observação das nuvens torna visível que na impermanência e no movimento se desenrola um processo de geração contínua. O que se observa no céu, também vale para a superfície terrestre: a costa da Grã-Bretanha não tem medidas nem contornos fixos, mas só pode ser avaliada sob o viés da relação e da perspectiva. Está claro que não é o observador que controla a paisagem, como se a realidade fosse uma criação de cada um, mas é no sentido da participação e na experiência que se constitui o conhecimento: “O perspectivismo ou relativismo científico não é mais relativo a um sujeito: ele não constitui uma relatividade do verdadeiro, mas ao contrário uma verdade do relativo” (Deleuze; Guattari, 1992, p. 168).

Ver as nuvens desde uma perspectiva humana, ou seja, do solo, gera uma percepção inteiramente diferente do que deve ser para um pássaro, que atravessa a massa gasosa, podendo perceber aspectos que o olho humano ignora. A ideia de unidade que se tem de uma nuvem quando vista do solo se desfaz quando se está à sua altura, como se pode comprovar ao atravessá-la dentro de um avião. A aparência da nuvem depende da intensidade e da cor da luz que ela recebe, mas também se define pelas posições relativas ocupadas pelo observador e pela fonte de luz (sol, lua, raios) em relação à nuvem.

Estes corpos celestes desafiam as possibilidades de definição, que sempre escapam. Têm volume, mas não apresentam uma superfície. A forma que assumem se percebe, mas para elas não há classificação. Nuvens são informes. Apesar de não serem capturáveis e flutuarem, sugerindo leveza, elas possuem uma massa que pode pesar centenas de toneladas. Embora sejam constituídas de gases, elas têm mais em comum com o desenho de uma costa do que sua aparência poderia sugerir: a forma orgânica das nuvens, como a extensão sinuosa de uma praia – ambas inapreensíveis para a geometria clássica – podem ser descritas pelos padrões fractais.

As nuvens flutuam alto no céu e sombreiam a vida que se desenvolve na terra e nas águas. Nos campos da antropologia, da arqueologia e nos estudos de cultura material, se convencionou, segundo o antropólogo Tim Ingold, pensar o “mundo material” a partir de dois elementos: a paisagem e os artefatos. Segundo

Ingold (2015, p. 69), muito se pensou sobre a interação entre os homens e as coisas, as agências de ambos, mas estes saberes não consideraram a dimensão aérea. Para ele, a razão desta omissão é que o ar parece “impensável”. Sua manifestação sensível teria escapado dos limites da materialidade, que se caracteriza pela palpabilidade das coisas. Esta suposta imaterialidade do ar nos jogaria em uma situação absurda e insustentável, pois não haveria condições de vida terrestre no vácuo. É preciso, portanto, entender o céu e a terra de forma entrelaçada, e não como dois domínios distintos e com limites entre eles. Ambos estão em formação a todo tempo, dentro de um movimento que constitui a vida da paisagem. Ao olhar para o céu, as nuvens oferecem uma clara expressão deste processo formativo.

O divórcio entre as coisas do céu e da terra serve apenas a esquemas binários de pensamento. Ignora que uma planta, por exemplo, é um vivente intersticial, que se alimenta dos nutrientes do solo e da energia solar, captada no ar; que nutre a terra e produz o oxigênio que habilita a vida de todos os viventes terrestres. Ponha-se, então, a imaginar um planeta sem nuvens. Todo o período diurno seria banhado diretamente pelo sol, sem qualquer filtro. E, mais grave, o ciclo da água seria interrompido. Inúmeras formas de vida seriam eliminadas; as que sobrevivessem teriam hábitos e estratégias para viver na Terra alterados de modos que não podemos conceber. Terra e céu se interpenetram e se constituem mutuamente. Toda existência é também climática.

Para pensar esta trama que une uma imensa diversidade de existências, vale abrir uma pequena trilha que conduza às criaturas simbiotes. Primeiro, imaginar o solo, a superfície terrestre. A imensa extensão onde os seres terrestres pisam, se equilibram, se instalam, fazem moradas, retiram a maior parte de seus alimentos. O solo evoca noções como firmeza e estabilidade. Faz pensar numa superfície que “parece sólida”, que não se movimenta. Terra firme, lugar de pertencimento e acolhimento. E então, quanto mais nos aproximamos mais do chão, como propõe Mandelbrot, para pensar as dimensões da experiência, mais desconfiamos da ideia de uma superfície estável, com grandezas intrínsecas. Uma minhoca abre túneis na terra e percorre interstícios da matéria que somos incapazes de experimentar. Para os anelídeos, a terra não começa nem termina. Ela é penetrável. Já numa escala macro, consideremos ainda as montanhas e as cavernas subterrâneas: as dobras da superfície terrestre que elevam-se ou afundam

em relação ao nível do mar servem de morada a seres capazes de suportar as condições atmosféricas de píncaros ermos, ar escasso, e de cavidades sombrias.

Os líquens vivem espalhados pelos mais diversos ambientes. Aderem às superfícies de troncos, ao solo, às folhas, às pedras. Fixam-se em rochas subterrâneas como se fossem tatuagens (quando se tatua o corpo, o desenho não é algo separado da pele, mas a ela se incorpora). No século XVIII, Lineu, conhecido como o pai da taxonomia moderna, ainda sem a ajuda de microscópios de alta precisão, classificou os líquens como vegetais. O aspecto folhoso e o modo como se ramificam nas superfícies onde vivem, não deixava dúvidas de que pertenciam ao Reino Vegetal. Com o aprimoramento técnico da visão microscópica, os líquens impuseram um impasse à taxonomia. A possibilidade de se observar mais de perto amostras destes organismos trouxe à tona algo então inédito na natureza: os líquens são formados pela relação entre um fungo e uma alga ou uma cianobactéria. Se seus componentes não pertencem integralmente a um reino, nem a outro, como classificá-los? Para eles foi criada uma divisão própria, mas continuam sendo objeto de perplexidade para muitos botânicos.

Os líquens desafiam a ideia de indivíduo. São compostos por dois seres diferentes capazes de formar um novo ser. Além disso, o fungo se modifica para viver em parceria com a alga. Sozinho, ele não resistiria. E nem a alga. A esse comportamento, a biologia chama de *simbiose*. Dois ou mais seres juntam-se, cooperam e operam como um outro ser. Os líquens são redes de seres. Vivem, como as plantas, em colônias. Eles nos dão a dimensão do sentido de participação ao esmaecer os contornos do indivíduo e da individualidade para engendrar um outro tipo de existência, a simbiótica, que é essencialmente colaborativa.

A distância entre a forma de vida dos líquens e a lição que nos dão as nuvens é menor do que se poderia supor. As nuvens são formadas por coalescência, ou seja, elas se constituem de gotículas de água e partículas de gelo que se juntam para formar um só corpo. Se já não consideramos as nuvens objetos que flutuam no vazio, mas as entendermos como parte de um mundo em formação, em que elas *são* no céu e participam de fenômenos atmosféricos que só ocorrem junto a outros fatores, é porque também as nuvens – como tudo o que existe – nos envolvem no cosmos. Mais do que observadores da abóbada celeste e seus fenômenos, nós temos dele uma experiência. A percepção da paisagem, de acordo com Michel Collot (2020, p. 21), nos leva a “nos libertar do dualismo

arraigado do pensamento ocidental, a ultrapassar um certo número de oposições que o estruturam, como as do sentido e do sensível, do visível e do invisível, do sujeito e do objeto, do pensamento e da matéria, do espírito e do corpo, da natureza e da cultura.” Se a consciência coincide com a experiência – isto é, se sentimos e pensamos o que nos envolve, e não o que está dentro de nós –, então *ver* o céu é, em última análise, *ser* o céu. É no espaço da interação e da imersão que se realiza a consciência.

A irregularidade e a impermanência da nuvem – tanto em relação a sua descrição geométrica quanto na duração de seu formato – são análogas ao modo como a consciência escapa a explicações formalistas e reducionistas. Ela não se fabrica no ou do metabolismo cerebral, mas faz-se na coexistência e com os entrelaçamentos que a experiência produz. A consciência não é um dispositivo individual localizado no cérebro e que produz pensamentos e sensações a partir de um corpo destacado do mundo – como se o mundo fosse o correlativo de um pensamento do mundo –, mas uma permanente geração que se dá de modo intersticial e relacional, entre corpo e experiência. “Todo saber se instala nos horizontes abertos pela percepção” (Merleau-Ponty, 2019, p.280). E ainda Merleau-Ponty:

Eu, que contemplo o azul do céu, não sou diante dele um sujeito acósmico, não o possuo em pensamento, não desdobro diante dele uma ideia de azul que me daria seu segredo, abandono-me a ele, enveredo-me nesse mistério, ele ‘se pensa em mim’, sou o próprio céu que se reúne, recolhe-se e põe-se a existir para si, minha consciência é obstruída por esse azul ilimitado. (Merleau-Ponty, 2019, p.289)

A consciência, muito mais que uma instância individual, é uma experiência cosmológica. O corpo que percebe não está *diante* do mundo. Está *no* mundo, imerso, sendo a um só tempo sensível e senciente.

3.3

Palavras sobre nuvens são nuvens também

Na língua portuguesa, como também no francês, a palavra *tempo* designa simultaneamente a dimensão temporal e o tempo como indicador climático. As nuvens conjugam de modo muito feliz as duas acepções. Elas são elementos meteorológicos que influenciam diretamente nas condições atmosféricas ao mesmo tempo em que seu caráter impermanente dá visualidade à passagem do tempo. O poema de Szymborska pensa as relações temporais a partir das nuvens, como se percebe nas palavras: *rápida, repetir, nunca, lembrança, logo, perene, eterna, inconstantes, vivem, morra, inteira, incompleta, passam, findar, navegar*. A ideia de duração exalada pelo poema põe em evidência o mundo entendido enquanto fluxo, e não como um lugar fixado de onde se observam as coisas. Estar no fluxo supõe fazer parte do que está em formação, é fazer *com*. Donna Haraway cunha a expressão *worlding* (2016, p.61), cujo gerúndio parece ser a melhor expressão para traduzir a permanente geração de mundo.

No poema, porém, subjaz uma outra ideia de passagem de tempo. Quando Darwin incluiu a dimensão temporal no seu pensamento sobre a evolução das espécies, ele deu à vida na Terra uma *história*, uma relação de continuidade entre os organismos. A escala temporal da vida na Terra ganhava, então, novas dimensões. Sua teoria defendia que as espécies descendem de uma origem comum e foram se desenvolvendo e promovendo novas variações, ensejando múltiplas formas de vida. O espanto de Szymborska diante da brevidade das nuvens parece brotar da percepção de um tempo sem história. Ou seja, sem progressão. Na terceira estrofe, ela escreve:

Sem o peso de nenhuma lembrança
flutuam sem esforço sobre os fatos

E adiante, frente ao ciclo de vida humano, considera:

as nuvens nada têm a ver
com toda essa coisa
muito estranha.

O tempo para as nuvens, à semelhança de sua forma, flutua sem cronologia.

De modo semelhante, mas a partir da observação de outro organismo – as plantas –, a poeta Ana Martins Marques, n’*O Livro dos Jardins*, percebe uma tal

indiferença das plantas em relação aos acontecimentos que marcam a experiência coletiva humana. Ela escreve:

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

No poema de Ana, a dimensão temporal também está marcada: as flores são “cíclicas” e “pontuais”. No último verso, porém, a poeta contradiz o penúltimo. A vida vegetal obedece a certos padrões, mas pode se atrasar ou mesmo interromper um comportamento esperado.

A previsão e o estabelecimento de padrões estão entre os objetivos da pesquisa científica. A elaboração de leis extraídas de eventos físicos e naturais é o que garante à ciência sua importância e seu respaldo. O desvio pela exceção que Ana comete no verso final de seu poema coincide com as advertências que Merleau-Ponty e Mandelbrot fazem ao caráter absoluto das medições e/ou análises científicas. O acaso redesenha o curso de vida de uma planta. São os comportamentos imprevistos e irregulares que compõem a vida como uma trama sempre diferente de si mesma, em constante elaboração e agraciada com a variabilidade, que torna o mundo múltiplo.

Mandelbrot dizia que o acaso “é o único modelo matemático à disposição de quem pretende apreender o desconhecido e o incontrolável” (1998, pg. 54). A ciência nasce da investigação do testemunho dos sentidos e sensações, e desta barafunda elege um momento substancial para erguer uma teoria. Estas teorias, por sua vez, iluminam outros casos aos quais não se aplica estritamente – apenas

de modo aproximado. De todas as sensações estudadas e aprofundadas pela ciência, insiste Mandelbrot, uma teria sido deixada de lado: a rugosidade. Provavelmente, a dificuldade que as impurezas deste aspecto impõem foi o que afastou a pesquisa científica, pois como encontrar padrões onde predomina a irregularidade? Acontece que o mundo natural é enrugado, repleto de dobras, quebras, falhas, desvios. Ainda assim, Mandelbrot consegue atacar estes problemas com extrema engenhosidade.

A geometria da natureza reconcilia a matemática com a percepção ao eleger os problemas suscitados pelas formas orgânicas. Afasta-se, portanto, da matemática pura, cujos problemas são caracterizados como “mentais” – problemas sem visualização possível – para retornar ao mundo visível. O modelo do fractal compõe uma visualidade excepcional e vertiginosa, além de dar conta matematicamente de objetos complexos, como a superfície de lagos. É precisamente neste ponto que Mandelbrot e Merleau-Ponty convergem. Para ambos, a observação é uma tarefa inexata, que pode ser sempre atualizada, dado o caráter impermanente e relacional que existe entre percepção e quem percebe: Mandelbrot, como se viu, ao questionar os métodos de medição da costa da Inglaterra, deduz que o comprimento é sempre arbitrário, e nunca absoluto, porque depende do corpo que a percorre – “de uma maneira ou de outra, o conceito, aparentemente inofensivo, de comprimento geográfico não é inteiramente ‘objectivo’, nem nunca o foi. Na sua definição, o observador intervém de uma forma inevitável” (1998, p.31). Merleau-Ponty também pondera que é preciso ter em conta que a ciência é feita por pessoas, num determinado momento e sob determinadas condições. No seu célebre ensaio *O olho e o espírito*, o filósofo reafirma a importância do corpo do observador:

É preciso que o pensamento de ciência – pensamento de sobrevoo, pensamento do objeto em geral – torne a se colocar num ‘há’ prévio, na paisagem, no solo do mundo sensível e do mundo trabalhado tais como são em nossa vida, por nosso corpo, não esse corpo possível que é lícito afirmar ser uma máquina de informação, mas esse corpo atual que chamo meu, a sentinela que se posta silenciosamente sob minhas palavras e sob meus atos. (Merleau-Ponty, 2013, p.17).

E, ainda o filósofo em *O visível e o invisível*, que escreve já no final de sua vida:

(...) como se a ciência tivesse necessidade de excetuar-se das relatividades que estabelece, de pôr-se ela própria fora do jogo, como se a cegueira para o Ser fosse o preço que tivesse de pagar por seu êxito na determinação dos seres. As considerações de escala, por exemplo, se levadas verdadeiramente a sério, deveriam, não fazer passar todas as verdades da física para o lado ‘subjetivo’, o que manteria os direitos à ideia de uma ‘objetividade’ inacessível, mas contestar o próprio princípio dessa clivagem e fazer entrar na definição do ‘real’ o contato entre o observador e o observado. (2019, p. 29)

Ambos, o matemático e o filósofo, sugerem tratar as leis e as medições – questionadas por ambos por vias distintas, mas convergentes – com alguma cautela. A meteorologia não é uma ciência exata. Pelo contrário, ela se caracteriza pela inexatidão, pelos movimentos imprevistos, pela ausência de leis e pelo regimento algo misterioso da atmosfera. Quando Mark Strand escreve, no verso que intitula esta seção, que "Palavras sobre nuvens são nuvens também", ele parece sugerir que tudo que se diz sobre esses corpos fugidios, nos escapa. As nuvens, porém, são como signos do céu, que podem ser lidos e interpretados, de modo a antecipar alguns dos fenômenos atmosféricos.

3.4

essas nuvens parecem se mover paradas no vento de seu pincel

John Constable era obstinado. Nasceu em Inglaterra, em 1776, no seio de uma família abastada. Seu pai era moleiro e comerciante em East Bergholt, um vilarejo de Suffolk. Esperava do filho, naturalmente, que desse continuidade ao seu ofício. Mas, aos 19 anos, o jovem John fora atraído pelos encantos da pintura. Ingressou na prestigiada Royal Academy aos 22 anos. Naquele momento, cenas históricas frequentavam as telas das escolas e dos salões, mas Constable já demonstrava especial interesse pela pintura de paisagem, alinhando-se então com as temáticas do Romantismo. Recusou um emprego de desenhista na Academia Militar para estabelecer-se no campo, onde poderia ter uma experiência da paisagem intensa e imersiva.

Constable preferia trabalhar ao ar livre, junto aos elementos que gostava de traduzir na tela. Estudou em Londres, mas fazia frequentes visitas ao vilarejo onde nasceu para executar seus esboços. Aprimorou-se na técnica a óleo e, no começo de sua carreira, conjugava sua particular abordagem naturalista com os critérios acadêmicos de sua época.

Depois de vencer a resistência de seu futuro sogro, Constable enfim se casa com Maria Bicknell. Após o nascimento do primogênito e diante dos primeiros sinais de uma tuberculose acometendo Maria, o casal se estabelece em Hampstead Heath, um bairro mais afastado do centro, no alto da cidade. Lá, a companheira do pintor poderia respirar um ar mais fresco. E Constable faria do local um observatório dos céus e laboratório de pesquisas atmosféricas. Seu trabalho ganha notoriedade em Londres. Em paralelo às telas de grande suporte que lhe davam fama, o pintor fazia seus primeiros esboços de fenômenos da atmosfera.

O primeiro verso do poema de Billy Collins, *Estudante de nuvens*, marca o espírito romântico: “É nas nuvens que está a emoção”. A correspondência dos sentimentos com os aspectos da paisagem é um dos traços mais conhecidos do período. Mas logo nos versos seguintes, o poema especifica que é nas nuvens, e não em outros elementos da paisagem, que se encontra a emoção de Constable,

(...) que era um estudante de nuvens
e enchia estantes de cadernos com o seu movimento,
seus gestos altivos e repentinas repercussões climáticas.

O pintor, como o título do poema sugere, era mesmo um estudante dedicado. Não só fincava seu cavalete ao ar livre para ver-se envolvido pelo céu, mas também tomava notas sobre as condições climáticas, descrevendo formas e cores. Ia além da observação: para compreender os eventos celestes que tanto o fascinavam, acompanhava as pesquisas da recém-nascida meteorologia através da literatura especializada.

Datam de 1821-22 os *Cloud Studies* de Constable, uma série de pinturas a óleo que investigava tipos, formas, volumes e o movimento das nuvens. Na década anterior, Thomas Forster lançava o seminal *Researches About Atmospheric Phenomena*, livro que Constable estudara com lápis na mão, sublinhando passagens e enchendo as margens com comentários. É motivo de controvérsia se o

pintor teve contato com os estudos de fenômenos atmosféricos antes ou depois de seus esboços de nuvens. Em artigo de 1979 do meteorologista John Thornes, são analisadas as anotações de Constable no seu exemplar de segunda mão do livro de Forster (1979, p.697). As pistas indicam que Constable só adquiriu a sua cópia depois de realizar seus próprios estudos. O que, no entanto, é seguro afirmar é que seu interesse pela meteorologia ultrapassou o mero exercício da observação e se estendeu para as explicações científicas e classificatórias, pendor que reflete os interesses de seu momento histórico: as afinidades entre arte e ciência e o trânsito entre os dois campos. Constable tomou conhecimento da taxonomia das nuvens realizada por Luke Howard no início do século XIX. Seu trabalho pictórico reflete o estudo rigoroso das nuvens, que ainda hoje é uma referência fundamental para nefólogos que estudam o período de vida do pintor.

Outra estrofe do poema de Billy Collins comenta e cita a classificação das nuvens:

Nas fotografias podemos paralisar agora todo esse movimento
 por tempo suficiente para etiquetá-las com nomes latinos.
 Cirrus, nimbus, stratocumulus —
 vertiginosas, românticas, autoritárias —
 elas carregam seus títulos sobre os colégios lá embaixo
 onde suas formas e sentidos são memorizados.

O poema é de 1988. Collins insere uma perspectiva histórica no poema quando diz que “agora” – ou seja, mais de um século depois de Constable – é possível fixar as formas das nuvens nas fotografias, ganhando tempo para a identificação dos gêneros. A comparação enfatiza o fato de que o pintor era um estudioso dotado da perspicácia de distinguir os tipos de nuvens só de olhá-las por um breve momento.

No poema, três gêneros de nuvens são elencados em um verso. Em seguida, cada tipo é associado a certas características: *cirrus* seriam vertiginosas; *nimbus*, românticas; e *stratocumulus*, autoritárias. Collins adota uma estratégia tipicamente romântica no paralelo que estende entre elementos da natureza e sua ressonância sentimental. Como Szymborska, tensiona ainda o alheamento das formas celestes com relação à vontade de conhecimento da espécie humana. No poema de Collins, as nuvens carregam os nomes próprios – que ignoram – sobre

as escolas, abaixo delas, lá onde suas formas e tipos são ensinados – o que parece coincidir com a flutuação “sem esforço sobre os fatos”, de Szymborska, e com as plantas que não ligam para os nomes que lhes demos, presentes tanto no poema da polonesa quanto no de Ana Martins Marques.

No verso de algumas das telas dos estudos de nuvens de Constable, há anotações sobre o horário ou o momento do dia em que pintou. Numa delas, lê-se *11 o'clock* (11 horas) e *noon* (meio-dia), indicando que o pintor teria levado uma hora para a execução de uma pintura de grande formato. A segunda estrofe do poema de Billy Collins expressa a habilidade que era exigida do pintor diante de uma cena tão inconstante:

Ao ar livre, ele deve ter olhado para cima milhares de vezes,
o pincel tentando acompanhar a viagem delas nas alturas
e a silenciosa comoção de seus redemoinhos e fluxo.
As nuvens ultrapassariam os esboços que ele traçava
enquanto se moviam em si mesmas, tombando em seus próprios núcleos
e espiralando nas bordas que ardiam em vapores
para se dissipar no azul universal do céu.

Neste momento do poema, o autor nos aproxima da dificuldade que devia ser conciliar a observação e as pinceladas sobre a tela com o movimento permanente das nuvens – a forma das nuvens se altera com o vento e pode se dissipar completamente no céu. Collins comete uma descrição detalhada de uma nuvem espiralada nos últimos três versos da estrofe. A tarefa do poeta encontra uma equivalência na busca expressiva do pintor, e ambos se juntam na difícil função de estudantes de nuvens. Nos dois casos, a tarefa por aprender não seria tanto a de pintar ou descrever as nuvens. É como se pudessem dizer de si: “somos aprendizes de nuvem”, como quem diz “aprendiz de marinheiro” ou “aprendiz de sapateiro”. Trata-se de aprender um *métier*, isto é: aprender a fazer o que fazem as nuvens — aprender a ser nuvem.

Era a impermanência que fascinava o pintor. Em carta de 1824 para seus patronos, Constable escreve que em Brighton, na costa inglesa, não há nada senão a ressaca do mar e o céu, adorável, sempre mudando. *Rainstorm over the Sea* (1824-1828), pintura feita na praia, é deslumbrante. Com grossas e lépidas pinceladas, Constable conduz a eletricidade de um dia tempestuoso em laivos laranjas entre a gama de cinzas do céu. O mar mexido se concentra nas manchas

brancas, que produzem ondas. Para dar a dimensão da imensidão, espeta no oceano alguns mínimos barcos, que são breves carimbos de seu pincel no horizonte. Nas palavras do artista,

O mundo é vasto. Não há dois dias iguais, nem mesmo duas horas; também nunca houve duas folhas idênticas de uma árvore desde a criação do mundo; e as produções genuínas da arte, como as da natureza, são todas distintas umas das outras... Em um esboço, não há nada senão um estado de espírito – aquele em que você se encontra no momento.¹⁰

A reflexão mistura convicções filosóficas a uma sensibilidade típica de um naturalista; pensamentos de alguém cuja experiência de mundo se engaja apaixonadamente pelo espetáculo visual da vida na Terra.

John Constable, portanto, pintava o que via, ao ar livre, submetido à breve duração das nuvens que sobrevoavam seu corpo. “É oferecendo seu corpo ao mundo que o pintor transforma o mundo em pintura”, escreve Merleau-Ponty no ensaio *O olho e o espírito*, ao pensar, a partir de Valéry, a importância do corpo na apreensão e expressão do visível. A inspiração atmosférica dos estudos de Constable veio dos céus de Hampstead Heath, em Londres. Ou melhor: da experiência dos céus do bairro alto onde vivia. É o impacto do mundo, de cuja carne o pintor participa, que excita o corpo e, no artista, provoca uma espécie de resposta ou devolução em diferença: a cena retratada passa a compor o mundo.

No seu exemplar do livro de Forster, Constable sublinha um parágrafo que afirma que a meteorologia – que, para o astrônomo, poderia ser uma forma de entretenimento – teria uma vantagem sobre as demais ciências da natureza: a observação dos fenômenos celestes é uma atividade possível de ser praticada em qualquer ponto do planeta. Esta passagem deve ter confortado Constable, que dizia só gostar de pintar os lugares que conhecia muito bem – ao contrário de outros pintores associados com o Romantismo, como Casper David Friedrich e William Turner, que se deslocavam para explorar novas paisagens.

¹⁰ no original: “The world is wide. No two days are alike, nor even two hours; neither were there ever two leaves of a tree alike since the creation of all the world; and the genuine productions of art, like those of nature, are all distinct from each other. ... In a sketch, there is nothing but the one state of mind – that which you were in at the time.” Fonte: <https://artsandculture.google.com/story/explore-john-constable-s-painting-rainstorm-over-the-sea/1AKCWsioRBfuKw>

A vida de John Constable foi permeada pelo espírito romântico. Em uma carta de 1821 (ano em que desenvolvia seus *Cloud Studies*) ao reverendo John Fisher, escreveu que pintar era “apenas uma outra palavra para definir *sentimento*” (Constable, [1821] 2015, p. 586). Sua devoção aos estudos meteorológicos, como já mencionado, reflete uma prática de seu tempo: os cruzamentos entre arte e ciência eram frequentes, o que pode ser sintetizado na figura de Johann Wolfgang von Goethe que, como se sabe, além de ser uma das figuras mais proeminentes da literatura romântica, desenvolveu importantes estudos nas áreas da geologia, botânica e osteologia. Goethe foi um dos maiores divulgadores da classificação criada por Luke Howard, para quem dedicou poemas sobre cada tipo de nuvem. A taxonomia então recém-criada era, para o poeta alemão, uma forma de “limitar o indefinido, o instável e o inatingível” (apud. Thornes, 1979, p.697).

Em uma das palestras que fez na Royal Institution of Great Britain, em junho de 1836, Constable se pergunta por que a pintura de paisagem não poderia ser considerada um ramo da filosofia natural, em que as imagens poderiam ser equiparadas a experimentos (Constable, [1836] 2015, p. 826). Seu objetivo era provar que o gênero de pintura que praticava era tão científico quanto poético. É seguro dizer que Constable foi exitoso em criar um trânsito fluido entre os dois campos, já que seu trabalho é estimado por importantes meteorologistas – como o aqui citado John Thornes, professor de meteorologia aplicada na Universidade de Birmingham.

Para Merleau-Ponty, “o pintor vive na fascinação. Suas ações mais próprias – os gestos, os traços de que só ele é capaz, e que serão revelação para os outros, porque não têm as mesmas carências que ele – parecem-lhe emanar das coisas mesmas, como o desenho das constelações” (2013, p.25). Ligar os pontos das estrelas para descobrir formas não é diferente de ver nas nuvens dragões, castelos, rostos, cogumelos. As coisas se pensam no artista, que recolhe do mundo as impressões que devolverá transformadas. Estas, por sua vez, se farão pensar também nos outros. O filósofo dirá que “é antes o pintor que nasce nas coisas como por concentração e vinda a si do visível” (2013, p.44). Constable não pinta as nuvens, como elementos que se apresentam diante dele, distantes. Ele pinta *com* as nuvens. Estar no mundo pressupõe um entrelaçamento sem o qual não haveria consciência. Em outra das palestras que deu em 1836 na Royal Institution,

o pintor diz que, sozinha, “a imaginação nunca pôde nem poderia produzir trabalhos que pudessem comparar-se a realidades” (Constable [1826a] 2015.) Um pintor, para Constable, não podia ser um autodidata. Desta convicção se poderia pensar que, sendo a imaginação essa faculdade inseparável do estímulo sensível, não seriam apenas seus antecessores, mas sobretudo os próprios elementos da paisagem que ensinam ao pintor. É na carne do mundo que se inscreve a visibilidade, e só o visível cria o visível. Assim como vemos, também somos vistos. Quem vê e o que é visto se entrelaçam e se constituem, um ao outro, na experiência do mundo.

A carne, para Merleau-Ponty, é “um ‘elemento’ do Ser” (2019, p. 138). Uma condição de existência, a “coisa geral” que nos permite pressupor o que não está imediatamente dado, como os lados ocultos de um cubo – afinal, estar no mundo é participar desse mesmo “elemento”, desta carne que envolve a todos os viventes e não viventes. Constable parece incorporar a ideia de que o mundo está ao redor e dentro de si de si, e não diante de si. Sua pintura vai além da objetividade da cena, que pressuporia um ser separado do que vê, mas faz sentir um envolvimento e uma intimidade com a paisagem, num movimento de imersão no campo perceptivo.

A estrofe final do poema de Billy Collins transmite a energia da força criativa de John Constable:

Suspensas nas telas azuladas de Constable
estão presas no pigmento, mas essas nuvens parecem
se mover paradas no vento de seu pincel,
evadindo a Inglaterra e o século dezenove
e navegando sobre os pastos por onde caminho,
com a cabeça exposta sob essa cúpula de movimento,
meus pensamentos dispostos como tinta num teto alto e azul.

As nuvens de Constable concentram nas cores, nas pinceladas, nos detalhes e na distribuição uma vivacidade que entrega uma cena mais vibrante do que faria um registro fotográfico. “Presas” no pigmento, são puro movimento. E, mais do que isso, elas criam atmosfera. Exalam odores, temperatura, sons e, como reza a cartilha romântica, sentimentos. O que o pintor faz é traduzir a vibração do visível. Constable investiga mais profundamente o que as coisas dizem, o que delas irradia, e não propriamente o que ele pode dizer das coisas, como se fizesse

apenas uma afirmação de estilo. O fluxo contínuo deste corpo-mundo arremata o poema de Collins. Fechar o texto na cadência do movimento das nuvens parece refletir a ação de pintar as nuvens que se movem paradas. O poeta adentra o poema, caminha “sob essa cúpula de movimento”, e realiza o movimento que percebia nos gestos de Constable: seus pensamentos se desenham como tinta na abóbada celeste, refazendo o percurso romântico da emoção ao mundo, do mundo à emoção.

3.5

As nuvens são pensamentos sem palavras

Goethe, na série de poemas sobre nuvens dedicada a Howard, escreveu “Ich muss das alles mit Augen fassen, / Will sich aber nicht recht denken lassen¹¹” (apud. Jacobus, 2012, p. 11). Os versos exprimem este algo de incapturável nas nuvens. São elas mesmas “pensamentos” que se fazem, refazem e desfazem “sem palavras”, como no verso do poeta canadense Mark Strand que dá o título desta seção. Talvez, do mesmo modo, pudéssemos considerar que a consciência são nuvens invisíveis.

As nuvens incorporam a ideia do corpo que é mundo, do mundo que é corpo. Ou melhor: seu corpo se prolonga na carne do mundo. Nuvens fazem mundo. Ao mesmo tempo que elas parecem consolidar uma coisa, una, integral e identificável, não há um contorno estável que as delimite. A forma-sem-forma das nuvens exemplifica o caos da natureza que Mandelbrot estudava. Sua matéria é fluida, aberta à atmosfera, sempre renovada e pronta a se juntar a outras massas. Ou mesmo a desaparecer por dissipação. Em *O visível e o invisível*, Merleau-Ponty esclarece esse envolvimento geral no/do mundo:

(...) quem vê não pode possuir o visível a não ser que seja por ele possuído, que seja dele, que, por princípio, conforme o que prescreve a articulação do olhar e das coisas, seja um dos visíveis, capaz, graças a uma reviravolta singular, de vê-los, ele que é um deles. Compreende-se então por que, ao mesmo tempo, vemos as próprias coisas no lugar em que estão, segundo o ser delas, que é bem mais do

¹¹ *Tudo isso tenho que assimilar com os olhos, / Mas não se deixará apreender pelo pensamento.* Tradução livre.

que o ser-percebido, e estamos afastados delas por toda a espessura do olhar e do corpo: é que essa distância não é o contrário dessa proximidade, mas está profundamente de acordo com ela, é sinônima dela. (2019: p.133)

O filósofo propõe um movimento da percepção que admite a um só tempo a permeabilidade e a espessura. “Nuvem é um corpo sem superfície, mas não sem substância... Ainda que não tenha superfície, a nuvem é visível”, escreve Hubert Damisch em seu *Theory of Cloud* (2002, p. 184). Enquanto as nuvens se definem por uma visualidade – indefinível, mas identificável –, a consciência não possui um aspecto próprio. Ela necessita de um corpo para existir no mundo e ter dele uma experiência. É invisível e presente como uma música que invade um ambiente. Portanto, para que seja algo a que se possa referir, é preciso ir além de contorná-la, defini-la, identificá-la. A consciência tem como pressuposto a imersão no mundo, a coexistência, a mistura do corpo com o entorno de tal modo que os contornos possam corromper as linhas ou volumes que o limitam, como se infiltrasse o mundo e por ele fosse infiltrado. Nuvem e consciência são flutuações e escapam às tentativas de captura – seja ela material, seja pela definição. É preciso, portanto, como Henri Michaux sugeria, arrebentar “a pele das coisas” para perceber como o mundo se faz mundo (apud. Merleau-Ponty, 2013, p.45). É neste sentido que as nuvens figuram como símbolo de uma abertura concentrada: sua massa vaporosa, sempre sob o risco da dissipação, só se faz um corpo perceptível quando aglutinada em torno de si. A consciência, a exemplo das nuvens, é porosidade e contorno.

Se faz necessário quebrar a ideia de que se tem “consciência de”, como se esta fosse unitária e para si, junto a uma profusão de outras “consciências de”, cada qual separada dos objetos que assimilam. Para Merleau-Ponty, a consciência é “subentendida pela unidade pré-reflexiva e pré-objetiva do corpo” (2019, p.140). Humanos e animais são videntes e visíveis, sensíveis e sencientes: é a reversibilidade que define a carne. Assim é que a experiência sempre pressupõe uma experiência de si por outrem, e deste modo se faz o movimento que ao mesmo tempo que define os corpos, criando identidade e diferença, define um mundo, uma carne. A sinergia entre os corpos de diferentes dimensões realiza-se como participação neste mesmo mundo-fluxo. Estar consciente é encontrar-se imbricado nas coisas e ter as coisas emaranhadas em si. Muito além de estar

atrelado a uma vida privada e particular, à sensação de individualidade, a consciência é o exercício pleno da coexistência. Afinal, todo ser é particular e aderente; é definido por um corpo que se insere numa existência coletiva.

No ensaio da pesquisadora britânica Mary Jacobus, as nuvens são vistas à luz da fenomenologia:

As nuvens são confusas, não tanto porque misturam elementos ou mudam constantemente de forma, mas porque desafiam a fenomenologia do visível com o que não se pode ver: a opacidade luminosa associada à fenomenologia da visão. (2012, p.12)

O caráter informe e permeável das nuvens aliado à capacidade de, ainda assim, assumir um corpo composto de um volume sem solidez, impõe-se como um problema filosófico que em muitos aspectos lembra o problema da consciência.

Flutuam no espaço, visível aqui, invisível ali, as nuvens e a consciência. Cabe lembrar que ambas comportam ao mesmo tempo a ideia de uma cosmologia, evocando uma propriedade geral e partilhada e também os estados “internos”, particulares. Os humores e emoções humanas são comparados ao modo como as nuvens filtram a luz e recortam o céu (“estou com uma nuvem negra na minha cabeça”); um fim de tarde colorido por nuvens ralas é frequentemente associado a estados alegres; grossas e plúmbeas, as nuvens são comparadas a sentimentos de fúria).

Ou seja, são noções que servem a dimensões opostas – espacialidade e interioridade, transparência e opacidade. A convivência de noções contrárias e não excludentes é o que sopra as nuvens para uma especulação acerca da consciência. William James, que no século XIX já ligava inextricavelmente a consciência à experiência, afirmava que entre as suas principais características, estava o fato de que está sempre mudando, que um estado de consciência não se repete da mesma forma duas vezes – não é o que se diz, em diversos campos, sobre as nuvens?

No verso 22 do poema de Mark Strand, lê-se: *Uma nuvem sem forma está sempre aberta*. Nuvens não têm uma forma específica, mas possuem um aspecto que as tornam reconhecíveis. Combinam as qualidades materiais com a efemeridade, constituindo um corpo a todo tempo provisório, mas sempre em ato. Elas são seu corpo e sua situação. Quando se fala em consciência, parece sempre

tortuoso o esforço de delinear sua extensão e atributos, mas é fácil reconhecer que se a possui – se você lê este texto, você está consciente dele. Mas não é a tomada de consciência de sua existência que o habilita a existir, já que foi gestado em um outro “agora”. Merleau-Ponty alerta para a necessidade de uma “frequência ingênua do mundo” (2019, p.60) antes de qualquer ato reflexivo: “O mundo, as coisas, o que existe, diremos nós, é, por si, sem medidas com nossos ‘pensamentos’” (2019, p.60). A consciência, incorporada neste tecido vivo, restitui, finalmente, o ser das coisas às coisas.

O mundo é um fato independente de qualquer momento da percepção. Percebê-lo é entrar em comunhão e participar da existência geral. Como o espelho de um lago “devolve” a paisagem do entorno refigurada pelo ser do lago, a percepção de cada sujeito traduzirá o mundo de acordo com um certo estilo do ser, e assim o mundo multiplica suas possibilidades. Considerar a coincidência entre consciência e experiência ecoa o verso de Strand, uma vez que a experiência também está “sempre aberta” – de outro modo, interiorizada, ela não teria subsídios para experimentar. Pressupõe, portanto, a imersão no fluxo, a impermanência, o informe que resulta do movimento guiado por acasos, desvios, falhas, direções imprevistas.

4. Lição de pedras

I wish that I might be a thinking stone

Wallace Stevens

**Pequena antologia sensível
para 'Lição de pedras'**

A EDUCAÇÃO PELA PEDRA

Uma educação pela pedra: por lições;
para aprender da pedra, frequentá-la;
captar sua voz inenfática, impessoal
(pela de dicção ela começa as aulas).
A lição de moral, sua resistência fria
ao que flui e a fluir, a ser maleada;
a de poética, sua carnadura concreta;
a de economia, seu adensar-se compacta:
lições da pedra (de fora para dentro,
cartilha muda), para quem soletrá-la.

Outra educação pela pedra: no Sertão
(de dentro para fora, e pré-didática).
No Sertão a pedra não sabe lecionar,
e se lecionasse, não ensinaria nada;
lá não se aprende a pedra: lá a pedra,
uma pedra de nascença, entranha a alma.

– João Cabral de Melo Neto
Educação pela pedra, p. 20-21

O CALHAU

O calhau não é uma coisa fácil para a boa definição.

Se nos contentarmos com uma simples descrição, pode-se dizer logo que é uma forma ou um estado da pedra entre a rocha e o seixo.

Mas essa afirmação implica uma noção da pedra que deve ser justificada. Que não me ataquem, quanto a tal matéria, por retornar a uma distância maior que a do dilúvio.

*

Todas as rochas surgiram por cissiparidade de um mesmo avô enorme. Desse corpo fabuloso só há uma coisa a se dizer, a saber, fora dos limbos, não soube ficar em pé.

A razão só o atinge amorfo e espalhado entre os saltos pastosos da agonia. Ela acorda para o batismo de um herói do tamanho do mundo, e descobre a masseira terrível de um leito de morte.

Que o leitor aqui não se apresse, que ele antes admire, no lugar de expressões tão pesadas e fúnebres, a grandeza e a glória de uma verdade que, ao menos, pôde torná-las transparentes e não parecer obscura. Assim, em um planeta dantes frio e opaco, brilha agora o sol. Nenhum satélite de chamas ilude mais a seu respeito. Toda a glória e toda a existência, tudo o que faz ver e tudo o que faz viver, a fonte de toda aparência objetiva se retirou. Os heróis que saíram dele, que gravitavam à sua volta, voluntariamente se eclipsaram.

Mas para que a verdade de que eles abdicam a glória — em proveito de sua própria fonte — conserve um público e objetos, mortos ou a ponto de morrer, eles não deixam de continuar a sua ronda em torno dela, seu serviço de espectadores.

Acredita-se que tal sacrifício, a expulsão da vida para além naturezas outrora tão gloriosas e ardentes, não tenha ocorrido sem dramáticas reviravoltas interiores. Essa é a origem do caos cinzento da Terra, nossa humilde e magnífica morada.

Assim, após um período de torções e dobras semelhante às de um corpo que se agita enquanto dorme debaixo de cobertores, nosso herói, vencido (por sua consciência) como por uma monstruosa camisa de força, apenas experimentou explosões íntimas, cada vez mais raras, de efeito rompante em um invólucro cada vez mais pesado e frio. Ele morto, e ela caótica, agora se confundem.

*

Desse corpo que, de uma vez por todas, perdeu, junto com a faculdade de se comover, a de se refundir em uma pessoa inteira, a história, desde a lenta catástrofe do resfriamento, será apenas a de uma perpétua desagregação. Mas é nesse momento que acontecem outras coisas: com a grandeza morta, a vida logo deixa ver que não tem nada em comum com aquela pessoa. E logo com mil e um recursos. [...]

Descreverei então algumas das formas que a pedra, atualmente esparsa e humilhada pelo mundo, mostra aos nossos olhos.

*

Os fragmentos maiores, lajotas mais ou menos invisíveis sob as vegetações entrelaçadas que se agarram a eles, tanto por religião quanto por outros motivos, constituem a ossatura do globo.

São verdadeiros templos: não tanto construções erigidas arbitrariamente acima do solo, mas os restos impassíveis do antigo herói, que esteve outrora verdadeiramente no mundo.

Empenhado na imaginação de coisas grandes em meio à sombra e o perfume das florestas que cobrem esses blocos misteriosos às vezes, o homem, apenas com a mente, supõe que haja abaixo uma continuidade. Nos mesmos locais, numerosos blocos mais pequenos chamam a sua atenção. Espalhados sob o bosque pelo tempo, bolas irregulares de miolo de pedra, amassadas pelos dedos desse deus.

Desde a explosão do enorme antepassado e de sua trajetória nos seus céus abatidos sem recurso, os rochedos se calaram. Invadidos e fraturados pela germinação, como um homem que já não faz a barba, escavados e preenchidos pela terra móvel, nenhum deles, incapazes de qualquer reação, agora canta qualquer palavra.

Suas figuras, seus corpos, se fendem. Nas rugas da experiência, a ingenuidade se aproxima e se instala. Rosas se assentam sobre seus joelhos cinzentos, e apresentam contra eles sua ingênua diatribe. Eles as admitem. Eles, de quem outrora o granizo desastroso iluminou as florestas, e cuja duração é eterna em estupor e resignação.

Eles riem de ver, em torno de si, suscitadas e condenadas tantas gerações de flores, de uma carnação, aliás, digam o que quiserem, apenas um pouco mais viva que a deles, e de um rosa tão pálido e tão sem graça quanto o cinza deles. Eles pensam (como as estátuas, sem se dar ao trabalho de dizê-lo) que tais matizes foram emprestados aos brilhos do céu ao pôr do sol, brilhos que o céu ensaia aliás toda tarde em memória de um incêndio bem mais reluzente, por ocasião daquele famoso cataclismo em que, projetados violentamente nos ares, eles experimentaram um momento de magnífica liberdade que terminou dando nesse formidável aterramento. Não longe dali, o mar, dos joelhos rochosos dos gigantes, espectadores dos esforços espumosos de suas donas abatidas em suas bordas, arranca incessantemente blocos que ele guarda, abraça, balança, embala, remexe, amassa, bajula e pole em seus braços contra seu corpo, ou abandona num canto de sua boca como uma drácea, que depois expele da boca, e coloca numa borda hospitaleira em declive em meio a um rebanho já numeroso, ao seu alcance, almejando pegá-lo novamente ali mesmo, para dele se ocupar com mais afeto, de modo ainda mais apaixonado. [...]

*

A um espírito pobre de noções, que se nutriu primeiro de tais aparências, a propósito da pedra a natureza aparecerá enfim, à luz de uma tal simplificação, como um relógio cujo princípio é feito de engrenagens que giram em velocidades bastante desiguais, embora acionadas por um único motor.

Os vegetais, os animais, os vapores e os líquidos, ao morrer e renascer, giram de modo mais ou menos rápido. A grande engrenagem de pedra nos parece praticamente imóvel, e, mesmo teoricamente, só podemos conceber uma parte da fase de sua lentíssima desagregação.

Assim sendo, ao contrário da opinião comum que faz dela, aos olhos dos homens, um símbolo da duração e da impassibilidade, o que se pode dizer de fato é que a pedra,

por não se reformar na natureza, é, na verdade, a única coisa que morre constantemente. [...]

Claro que a pedra também aparece às vezes agitada. Apenas em seus últimos estágios, quando calhaus, saibros, areia, poeira, ela já não é capaz de representar o papel de recipiente ou de suporte das coisas animadas. Desamparada do bloco fundamental, ela rola, ela voa, ela cobra seu lugar na superfície, e toda vida então recua para longe das mornas extensões, onde o frenesi do desespero a dispersa e ao mesmo tempo a reúne.

Faço notar, por fim, como princípio deveras importante, que todas as formas da pedra, que representam, todas, algum estado da sua evolução, existem simultaneamente no mundo. Aqui não há gerações ou raças desaparecidas. Os Templos, os Semideuses, as Maravilhas, os Mamutes, os Heróis, os Avós estão todo dia ao lado dos netos. Cada homem pode tocar em carne e osso todos os possíveis desse mundo em seu jardim. Não há concepção: tudo existe; ou melhor, como no paraíso, toda concepção existe.

*

Se eu quiser examinar agora mais atentamente um dos tipos particulares da pedra, a perfeição de sua forma, e o fato que eu possa agarrá-lo e girá-lo na minha mão, me levam a escolher o calhau.

Além do mais, o calhau é exatamente a pedra na época em que começa para ela a idade da pessoa, do indivíduo, isto é, da palavra.

Comparado ao banco rochoso de onde deriva diretamente, ele é a pedra já fragmentada e polida em um grande número de indivíduos quase semelhantes. Comparado ao pequeno saibro, pode-se dizer que, em função do lugar onde se encontra, pois que o homem também não tem o costume de fazer dele uso prático, é a pedra ainda selvagem, ou ao menos não doméstica.

Ainda alguns dias sem significação em qualquer ordem prática do mundo, aproveitemo-nos de suas virtudes.

*

Carregado um belo dia por uma das inumeráveis carroças do fluxo marinho, que desde então, ao que parece, apenas despejam para os ouvidos o seu vão carregamento, cada calhau repousa no amontoado das formas de seu antigo estado, e das formas de seu futuro.

Não muito longe dos locais em que uma camada de terra vegetal recobre ainda seus enormes avós, no sopé do banco rochoso em que se opera o ato de amor de seus parentes mais próximos, ele se assenta no solo, formado pelos próprios grãos deles, onde o vagalhão escavador procura por ele e o perde.

Mas esses locais em que o mar ordinariamente o relega são os mais impróprios a toda homologação. Suas populações jazem ali, e apenas a extensão o sabe. Cada qual se acredita perdido por não ter um número, e por ver que apenas forças cegas o levam em consideração.

E, na verdade, onde quer que tais rebanhos repousem, cobrem praticamente todo o chão, e suas costas formam uma plateia incômoda tanto para o pouso do pé como o do espírito.

Nenhum pássaro. De quando em quando um broto de verde surge entre eles. Lagartos os percorrem, contornando-os sem cerimônia. Gafanhotos saltando medem mais a si mesmos do que os medem. Homens distraídos às vezes lançam ao longe um deles.

Mas esses objetos do último bocado, perdidos sem ordem em meio a uma solidão violada por ervas secas, os sargaços, as rolhas velhas e todo tipo de destroços de provisões humanas, — imperturbáveis em meio aos mais fortes turbilhões da atmosfera, — assistem mudos ao espetáculo daquelas forças que correm às cegas até perderem o fôlego por causa da caça de tudo sem qualquer razão.

No entanto, apegados em parte alguma, eles permanecem em seu lugar qualquer sobre a superfície. O vento mais forte que arranca uma árvore ou demole um edifício não pode deslocar um calhau. Mas, como faz voar a poeira em volta, é assim que os furões dos furacões desenterram às vezes alguns desses marcos do acaso de seus lugares quaisquer onde há séculos estão sob a camada opaca e temporal da areia.

Mas, contrariamente, a água, que torna escorregadio e comunica sua qualidade de fluido a tudo que ela pode envolver inteiramente, consegue seduzir essas formas e arrastá-las, às vezes.

Pois o calhau se lembra que ele nasceu dos esforços desse monstro amorfo sobre o monstro igualmente amorfo da pedra. E como sua pessoa ainda só pode receber acabamento em repetidas vezes pela aplicação do líquido, ela permanece dócil a ele, por definição, para todo o sempre.

Opaco em seu chão como o dia é opaco em relação à noite, no mesmo instante em que a onda o retoma logo o faz reluzir. E embora ela não aja em profundidade, mal chegando a penetrar o aglomerado finíssimo e fechado, a mais tênue embora mais ativa aderência do líquido provoca uma modificação sensível em sua superfície.

Parece que ela a pole novamente, e assim cura ela mesma as feridas de seus precedentes amores. Aí, por um momento, o exterior do calhau se parece com seu interior: em todo o seu corpo, o olho da juventude. Entretanto sua forma suporta os dois meios, perfeitamente. Mantém-se imperturbável durante a desordem dos mares. Acaba saindo dela menor, mas inteiro, ou, se quiserem, igualmente grande, já que suas proporções não dependem de modo algum do seu volume.

Quando sai do líquido, logo seca. É por isso que, apesar dos monstruosos esforços aos quais foi submetido, a marca líquida não pode permanecer em sua superfície: ele a dissipa sem o mínimo esforço. Enfim, a cada dia menor, mas sempre seguro de sua forma, cego, sólido e seco em sua profundidade, seu caráter não é o de se deixar confundir, mas antes de se deixar reduzir pelas águas. Também quando, vencido, ele enfim se torna areia, a água não o penetra como faz com a poeira.

Guardando então todos os traços, salvo justamente os do líquido, que se limita a poder apagar nele os que foram feitos por outros, ele deixa passar através de si todo o mar, sem poder de modo algum fazer lama com ele.

*

E mais não direi, pois essa ideia de um desaparecimento de sinais me leva a refletir sobre os defeitos de um estilo que se apoia demasiadamente nas palavras.

Bem feliz apenas de haver estreado com a escolha do calhau: pois um douto espirituoso irá apenas sorrir, mas sem dúvida ficará comovido quando meus críticos disserem adrede: “Havendo empreendido escrever uma descrição da pedra, ele ficou empedernido.”

– Francis Ponge
[Tradução de Adalberto Müller]
Partido das coisas, p.65

CONVERSA COM A PEDRA

Bato à porta da pedra.
– Sou eu, me deixa entrar.
Quero penetrar no teu interior
olhar em volta,
te aspirar como o ar.

– Vai embora – diz a pedra. –
Sou hermeticamente fechada.
Mesmo partidas em pedaços
seremos hermeticamente fechadas.
Mesmo reduzidas a pó
não deixaremos ninguém entrar.

Bato à porta da pedra.
– Sou eu, me deixa entrar.
Venho por curiosidade pura.
A vida é minha ocasião única.
Pretendo percorrer teu palácio
e depois visitar ainda a folha e a gota d'água.
Pouco tempo tenho para isso tudo.
Minha mortalidade devia te comover.

– Sou de pedra – diz a pedra –
e forçosamente devo manter a seriedade
Vai embora.
Não tenho os músculos de riso.

Bato à porta da pedra.
– Sou eu, me deixa entrar.
Soube que há em ti grandes salas vazias,
nunca vistas, inutilmente belas,
surdas, sem ecos de quaisquer passos.
Admite que mesmo tu sabes pouco disso.

– Salas grandes e vazias – diz a pedra –
mas nelas não há lugar.
Belas, talvez, mas para além do gosto
dos teus pobres sentidos.
Podes me reconhecer, nunca me conhecer.
Com toda a minha superfície me volto para ti
mas com todo o meu interior permaneço de costas.

Bato à porta da pedra.
– Sou eu, me deixa entrar.
Não busco em ti refúgio eterno.
Não sou infeliz.

Não sou uma sem-teto.
O meu mundo merece retorno.
Entro e saio de mãos vazias.
E para provar que de fato estive presente,
não apresentarei senão palavras,
a que ninguém dará crédito.

– Não vais entrar – diz a pedra. –
Te falta o sentido da participação.
Nenhum sentido te substitui o sentido da participação.
Mesmo a vista aguçada até a onividência
de nada te adianta sem o sentido da participação.
Não vais entrar, mal tens ideia desse sentido,
mal tens o seu germe, a sua concepção.

Bato à porta da pedra.
– Sou eu, me deixa entrar.
Não posso esperar dois mil séculos
para estar sob teu teto.

– Se não me acreditas – diz a pedra –
fala com a folha, ela dirá o mesmo que eu.
Com a gota d'água, ela dirá o mesmo que a folha.
Por fim pergunta ao cabelo da tua própria cabeça.
O riso se expande em mim, o riso, um riso enorme,
eu que não sei rir.

Bato à porta da pedra.
– Sou eu, me deixa entrar.

– Não tenho porta – diz a pedra.

– Wislawa Szymborska
[Tradução de Regina Przybycien]
Poemas, p. 35

PEDRA

A pedra
é uma criatura perfeita

igual a si mesma
percebe seus limites

é perfeitamente preenchida
por seu sentido de pedra

seu cheiro não lembra nada
não assusta não excita

seu ardor e frieza
são justos e dignos

sinto um grande remorso
quando a pego na mão
e seu corpo nobre
é envolvido pelo meu falso calor

– Pedras não podem ser domadas
até o fim nos olharão
com olhos calmos e transparentes

– Zbigniew Herbert

[Tradução de Sylvio Fraga Neto e Danuta Nóbrega],
Revista Piauí #20

4.1 Uma casca

Os ciclos e a impermanência marcam a vida das plantas e animais. A matéria orgânica, em constante transformação, movimenta e compõe a paisagem. Em “O calhau”, poema mais longo de *Partido das coisas*, de Francis Ponge, o escritor nota que os corpos dos viventes “giram de modo mais ou menos rápido” (2022, p.65). Se confrontadas com a duração geológica – algo que Darwin fizera no século XIX, provocando uma revisão da história das espécies na Terra –, a vida de organismos mais complexos que bactérias e arqueias é um episódio recente da biografia do planeta. A formação das rochas funda a superfície do planeta. A matéria que compunha a Terra era liquefeita nos primeiros 400 milhões de anos. Quando o planeta enfim esfria, uma crosta se solidifica. As rochas que envolvem o planeta passam a constituir sua camada mais externa. As novas condições atmosféricas permitiram a presença de água líquida na superfície, que se depositou sobre as depressões dessa “casca” da Terra. Este foi um fator fundamental para que a vida pudesse vingar.

Podemos pensar no planeta Terra como um bombom: a casquinha que envolve o interior e forma a superfície mais externa seria a litosfera. Ou seja, a crosta terrestre, que é composta por camadas rochosas. Abaixo da casca que recobre e contorna o bombom, se abriga um recheio de texturas e espessuras pastosas e líquidas que se adensam até chegar a uma avelã, sólida, bem no centro – o núcleo interior da Terra. Esta casca, porém, não segue uma linha constante e estável. Existem forças geológicas que agem sobre todo o planeta. As condições de pressão que irradiam desde o núcleo incidem sobre a superfície criando dobras e sulcos, montanhas e vales, vulcões e cavernas subterrâneas.

Ao contrário da fixidez que se atribui a pedras, a crosta não é uma superfície ancorada e estável. Ela flutua sobre o manto – composto por rochas sólidas e magma pastoso mais abaixo – como os grandes blocos de gelo deslizam sobre os oceanos. Para um observador humano os deslocamentos são imperceptíveis, mas sob a pressão das camadas inferiores, a superfície terrestre é surpreendida com eventos físicos de grande impacto como terremotos, tsunamis e o despertar de vulcões.

Em “O calhau”, Ponge dirá que as pedras se diferenciam dos outros elementos naturais (a matéria viva) pelo fato de que elas não se reformam na natureza – a pedra “é, na verdade, a única coisa que morre constantemente”. Apesar de o autor não estar comprometido com o conhecimento científico – pelo contrário, defende em *Métodos* que sua criação se dá pela linguagem para produzir “novidades artísticas”, variações, outros mundos (1997, p.24) –, a afirmação carrega um pequeno equívoco se cotejada com a geologia. O discretíssimo deslocamento das placas tectônicas tanto faz com que essa casca rochosa se dobre sobre si mesma e se eleve sob a forma de montanhas, como afunda lâminas mais subterrâneas para as camadas inferiores do planeta. As rochas retornam ao magma e, submetidas a temperaturas elevadas, fundem-se à massa pastosa no centro da Terra. Portanto, as pedras se reformam na natureza, mas a um ritmo tão lento que o equipamento sensorial humano não é capaz de perceber.

A aparente imobilidade e estabilidade dos elementos minerais é, portanto, uma impressão causada pela diferença de velocidades dos corpos. Pode-se, claro, argumentar que o movimento das pedras não decorre de seus próprios recursos, mas resulta de uma conjuntura geológica. É inegável. Este mesmo fator, no entanto, conduz ao aspecto fundamental da organização da vida terrestre que aqui investigo: a relação. As rochas formam a base da vida terrestre. Sua dimensão, composição, posição e disposição definem a distribuição dos vivos no espaço. Numa montanha habitam animais e vegetais diferentes daqueles que povoam o fundo dos oceanos – este também limitado por uma crosta, a oceânica. As rochas são presença absoluta e condição da vida de todos os seres – dos organismos mais simples aos mais complexos.

4.2

Cartilha muda

para aprender da pedra, frequentá-la. É o poeta João Cabral de Melo Neto, no poema monumental “Educação pela pedra”, quem dá uma primeira pista para tirar das pedras alguma lição. Frequentar, ficar com, conviver. A sugestão é, no mínimo, provocativa, já que uma das características mais evocadas destes

minerais é sua intransponibilidade. A lição, no entanto, é justamente compreender a resistência, a fala muda e impessoal, a “carnadura concreta”, a densidade compacta e a concisão. É da opacidade que se desdobra o ensinamento.

Como as nuvens, as pedras são irregulares e rugosas. As formas que exibem são melhor apreendidas pela geometria da natureza. Mas, ao contrário daquelas, são rigorosamente preenchidas, sólidas, agarradas à terra por seu peso e pela ausência de ar. Frequentar o impenetrável é como resistir à resistência, mas aderindo a ela. Aprender da pedra demanda uma postura e uma coragem: deixar que a pedra se pense em si sem palavra nem sentido, sem vida nem movimento aparentes. É sobretudo pelo toque que se chega à pedra: a temperatura que conduz, a textura que se manifesta no encontro com a pele, as curvas ou pontas que definem com precisão seu contorno – e, por que não?, seu humor –, o peso e a espessura da matéria compacta, os brilhos estelares (fração de planeta), as cores que se abrem na superfície, os micro-seres que aderem à sua pele rígida. A miríade de sensações que os minerais oferecem em suas faces expostas não diminuem a curiosidade pelo que guarda o seu interior, este inacessível.

Esta falta de acesso carrega uma pedagogia. Pedras estabelecem limites e, melhor que qualquer outro elemento, ensinam o princípio de individuação. Diante da vedação da matéria, os seres recuam e definem-se pela diferenciação. Esta individuação, porém, não se faz por um reforço da ideia de indivíduo fechado em si, autopoietico, como as pedras parecem sugerir na impermeabilidade de sua matéria espessa. É pela relação entre corpos, que têm limites definidos mas convivem imersos na carne do mundo, que se afirma a diferença – diferença que não age por exclusão, mas instala uma diferença criativa, que se adiciona ao mundo e reitera o caráter múltiplo da existência.

A pedra não se move por seus próprios recursos – e nem de modo sensível à percepção humana –, mas, ao ser tocada, ela também toca. Mas não tateia. Realiza o que Jean-Luc Nancy irá chamar de “transitividade passiva” no ensaio intitulado “Toque” (2017, p.272), em que confronta uma passagem de Martin Heidegger sobre a pedra. “A pedra é sem mundo”, eis as palavras de Heidegger que abrem o ensaio de Nancy (2017, p. 269). Nancy se contrapõe: “Heidegger, seguramente, deixa escapar a pressão (o pensamento?) da pedra somente dividida ou aflorada sobre o chão, a pressão do *contato* da pedra com outra superfície e, através dela, com o mundo enquanto rede de todas as superfícies” (Nancy, 2017,

p. 272). A pedra depende, portanto, da ação sobre si para agir com seus meios de pedra. O corpo mineral entra em contato e não se funde. Isto é, preserva a sua impenetrabilidade. Contatos tangenciais também “fazem mundo”, na contramão do “sem-mundo” da pedra defendido por Heidegger. Para este, o *mundo* é definido pelo acesso, que nos minerais é ausente. Nancy abre a possibilidade de mundos num contato que se dá “-em-meio-a, no ser-entre, e no ser-contra” (2017, p. 270). Afinal, se as pedras não participam do mundo como criação, onde e como, então, os viventes habitam e agem? Onde pousam seus pés? Se as relações entre as coisas – situações dos corpos – criam a vida dos espaços, convém lembrar que estes têm por base rochas – a crosta – ao longo de toda a extensão do planeta. Pode-se dizer, reformulando o que diz Emanuele Coccia sobre as plantas, que o mundo é um fato mineral antes de ser um fato vegetal. As relações ativam os lugares, ensejam o campo fenomenal – e nada do que se conhece haveria não fosse a crosta terrestre fazendo ninho às formas de existência.

A experiência e a percepção – a consciência – do mundo resultam dele próprio, deste mundo erguido sobre as rochas. É o corpo – e só o corpo – o meio de estarmos no mundo e, portanto, de percebê-lo. Deste modo, a consciência só poderia florescer da experiência sensível, da situação de um corpo que se move, uma superfície de contato com a qual se envolve no mundo. Atribuir unicamente ao cérebro humano e às sinapses — ou ao humano *acesso*, como o Heidegger criticado por Nancy — a capacidade de assimilar as experiências seria como supor que um instrumento produz sons com seus próprios meios, como se não houvesse uma parceria fundamental para que o som se consumasse. É preciso que haja contato para que o mundo se faça. Não por acaso um instrumento musical se *toca*.

Não se sai do corpo próprio. Ele é, em certo sentido, presença absoluta a si – ou, como bem coloca Foucault em *O corpo utópico*, “*topia* implacável” (2003, p.7) –, embora não se perceba integralmente, como faria um corpo externo que o olhasse. De um objeto podemos nos afastar até eliminá-lo do campo de visão. Do corpo próprio, não. Com ele acordamos, nos movemos, dormimos, gozamos e sonhamos. Somos o corpo (e não suas sinapses), esta carne sensível e senciante que não percebemos como percebemos uma maçã ou um seixo. Para Merleau-Ponty, “ver é entrar em um universo de seres que se mostram, e eles não se mostrariam se não pudessem estar escondidos uns atrás dos outros ou atrás de mim” (2018, p. 105). O corpo próprio, no entanto, não se elide; dele não é

possível se afastar. A percepção da própria carne é limitada e, portanto, é no momento da percepção (a assimilação das exterioridades) em que a ideia de *invisível*, expressa por Merleau-Ponty, acontece. Quando se vê a pedra, nada separa sua matéria daquele que percebe. É preciso estar nas coisas, e não em si, para que a percepção se realize. Se o corpo se deixa experimentar por um lado como *topia* implacável, diz ainda Foucault que está também, por outro lado, “sempre em outro lugar, ligado a todos os outros lugares do mundo” (2017, p. 14).

O corpo, fonte de toda experiência e da consciência, é relação com o mundo, uma espécie de moinho do mundo vivido que, no corpo humano, converte as sensações que experimenta em sentido. O mundo percebido e o corpo que percebe ajustam-se um ao outro. As coisas do mundo, viventes ou não, formam relações específicas entre si, de acordo com os corpos de que dispõem e da paisagem onde estão situados. São as dimensões e proporções de cada corpo que dão a medida das coisas. Neste jogo de relações, não se admitem descrições absolutas ou encerradas em si. Portanto, a percepção do mundo é sempre aberta, incompleta e ambígua, já que ela parte de um ponto de vista. Para Merleau-Ponty, “o próprio do percebido é admitir a ambiguidade, o ‘movido’, é deixar-se modelar por seu contexto” (2018, p.33).

Ao contrário de uma mente ou consciência pura, que se supõe uma instância de pensamento para a qual o corpo é um instrumento eficiente, o corpo fenomenológico une-se à consciência de modo que toda experiência pressupõe uma relação, um contato, um “fora”. Corpo e mundo negociam seus fluxos. Se a percepção parte de um lugar específico e só se realiza no encontro com o percebido, a consciência é uma ocorrência corpórea e extra-corpo a um só tempo. A existência de uma interioridade, de uma dimensão privada e absolutamente particular do sujeito não se sustenta como berço da consciência se entendemos que o que constitui o sujeito, para além de seu corpo, é a exterioridade e a experiência sensível. Consciência só é possível dentro de uma relação de coexistência. A subjetividade nasce da objetividade, e a objetividade se constitui no sujeito, instituindo uma reversibilidade. Deste modo, se pode afirmar: eu sou essa pedra. A pedra é em mim.

A chave do pensamento de Merleau-Ponty, como se disse, é a noção de que o corpo próprio é sujeito e objeto a um só tempo. Não sendo inteiramente objeto, nem somente sujeito, os limites entre as instâncias não se definem,

enfraquecendo a tensão do dualismo ao orientar o pensamento e a percepção do mundo pela própria lógica do sensível. Para o filósofo, “já que o mesmo corpo vê e toca, o visível e o tangível pertencem a um mesmo mundo” (2019, p. 133). Quando a mão esquerda toca a mão direita, por exemplo, simultaneamente convivem o toque e a sensação do toque, de maneira que o corpo que percebe torna-se objeto sensível da experiência num mesmo dado momento.

Numa ideia mais radical de alteridade, podemos pensar que a pedra que tocamos também nos toca, criando portanto uma intersubjetividade ou uma reciprocidade que respeita assimetrias e conserva a espessura dos corpos. São corpos em contato trocando calor e abrindo-se a outra forma. Esta contiguidade estabelece um duplo movimento que não esconde um paradoxo: as existências mútuas fazem com que uma coisa constitua a outra ao mesmo tempo em que se definem em duas coisas distintas. A pedra parece ser o melhor exemplo do estabelecimento de um contorno ou limite. Se ela barra a nossa entrada, se não deixa rastro ou vestígio atrás de si, é porque sua existência concreta é a declaração mais contundente do que significa *ser* exterioridade sem abrir mão de sua composição.

Pensando assim, talvez não nos soem tão estrangeiras (ou tão vulneráveis ao rótulo de simples “animismo” antropomórfico) as cosmovisões extra-ocidentais em que as pedras, como os animais, as plantas e as tempestades, têm *consciência, sentimento, agência, linguagem*. Como nos conta a antropóloga Elizabeth Povinelli no ensaio “Do rocks listen?”, na comunidade aborígene Belyuen (Austrália), por exemplo, uma rocha pode ouvir e cheirar o suor dos que dela se aproximam (1995, p. 504). Povinelli usa essa história em sua crítica à oposição hegemônica vida x não vida que, segundo ela, responde por uma exclusão ontológica do mundo mineral, que considera nefasta.

Parece promissor, em todo caso, pensar: que mundo podemos ter quando, de alguma forma, reconhecemos que ao sentirmos a pedra somos por ela sentidos?

4.3 Sedimentação

O último poema de *Partido das coisas*, “O calhau”, é uma *descrição-definição* – como o próprio autor batizou o seu gênero peculiar de escrita¹² – destas pedras. Pouco menores que um seixo, são abundantes no litoral do sul da França, e se caracterizam por serem arredondadas e polidas pela ação da água sobre sua superfície. Francis Ponge começa o texto pedindo licença para abordar o elemento mineral por uma via pré-diluviana, à maneira de um mito de origem: antes de qualquer forma de vida, a Terra era um gigante rochoso, um “corpo fabuloso” que entrou em um processo de sedimentação e, com a desagregação da matéria, formou (e ainda forma) o cenário onde vida se instalou. Na história longínqua das rochas contada por Ponge, há uma origem comum, um momento em que toda a matéria se encontrava reunida em um único corpo.

Outrora, pedras emitiam sons. Teria sido a partir do início da fragmentação que as rochas emudeceram. O silêncio das pedras, esta marca que percorre quase que unanimemente as descrições dos minerais, para Ponge seria uma consequência de uma ruptura. E, na contramão de seu enquadramento junto aos seres inanimados, elas pensam – como também as estátuas para o autor – mas sem dar voz ao pensamento.

aos olhos dos homens, um símbolo da duração e da impassibilidade, o que se pode dizer de fato é que a pedra, por não se reformar na natureza, ela é, na verdade, a única coisa nela que morre constantemente.

Ponge sugere uma espécie de metamorfose ao contrário. A pedra seria um ponto final nas etapas da transformação da matéria. Ou um ponto inicial, mas que não avança nem retrocede. Se ela é morte permanente, o símbolo de duração não se sustenta. Apesar de o autor apontar que houve o momento da desagregação – um começo a partir do fim –, as rochas parecem não durar porque, sendo corpo que morre, não há mais como haver finitude. É como se, nela, o tempo não agisse. Ao contrário da existência como “nascimento continuado” (2013, p.26), vislumbrada por Merleau-Ponty, a pedra seria morte continuada.

No texto *Cristais Naturais*, publicado junto à coletânea *Métodos*, Ponge afirma que os minerais se sabem quase eternos e é por isso que sua forma ou aparência não são uma preocupação. Isto explicaria seu aspecto de “caos amorfo”

¹² Ver *Métodos* (Ponge, 1997, p. 24)

(1997, p.78-79). Todos os tipos de pedra existem simultaneamente, já que elas não desaparecem. Algo, porém, faz intuir a passagem do tempo nas pedras, apesar de seu comportamento estático. N”O calhau”, Ponge escreve: “A grande engrenagem de pedra nos parece praticamente imóvel, e, mesmo teoricamente, só podemos conceber uma parte da fase de sua lentíssima desagregação.” A afirmação provoca o leitor a ultrapassar os limites do conhecimento e da observação humana para considerar uma outra perspectiva sobre o tempo. Do ponto de vista que nos é dado, não se percebem os movimentos vagarosos e imperceptíveis da matéria mineral. Nisto também se confirma o corpo como marcador fundamental da experiência.

Foi Charles Darwin, como se disse, quem conseguiu modificar e ampliar a noção de escala da vida na Terra sob a perspectiva naturalista. Ele deu a dimensão de que o conhecimento que se tinha sobre a vida limitava-se apenas a uma parte ínfima da história do planeta:

É preciso que um homem examine por si mesmo, por anos a fio, as grandes edificações de estratos superpostos, veja o mar em operação, moendo velhas rochas e produzindo novos sedimentos, antes de tentar compreender algo a respeito do intervalo de tempo, cujos monumentos se encontram à nossa volta. (DARWIN, 2018, pg. 484).

Darwin ficava impressionado com a lentidão com que os penhascos se desgastavam pela ação da água. A irrupção da vegetação nas frestas das rochas, por exemplo, evidenciava que a água não atingia aqueles trechos havia um bom tempo, do que se podia deduzir que os desgastes provocados pelas pancadas do mar aconteciam a um tempo demasiadamente lento. As observações minuciosas do naturalista produziam boas perguntas, como as que o conduziram às conclusões – e também mais incertezas – acerca das formações geológicas.

Nos diários que manteve durante a viagem a bordo do Beagle, Darwin tomava notas entusiasmadas sobre aspectos geológicos dos lugares onde passava. O exercício de observação do naturalista pode ser entendido como uma prática fenomenológica. Para que Darwin pudesse compreender as espécies que vivem e as que viveram num determinado ambiente, era preciso estudar todo o entorno e seus eventos físicos. O naturalista considerava as espécies elementos envolvidos em um feixe de relações que influencia comportamentos e até mesmo a anatomia

dos seres. Isolar as espécies eliminaria o contexto de onde se inferem as explicações para a diversidade de espécies.

Quando as nuvens foram batizadas segundo a classificação criada por Luke Howard, dizia-se que, como vimos, a partir de então se podia *ler* as nuvens. Ao descrever as formações rochosas, detalhando as composições minerais, as cores e as texturas, as linhas e desenhos, a presença ou ausência de vegetação ou líquens, os cheiros que exalam, Darwin, a seu modo, *lê* o texto das pedras. Ou, pelo menos, detecta parte das cifras incrustadas na matéria. As rochas, portanto, serviram de solo firme para que teorias como a da seleção natural pudessem se sustentar.

A leitura que faz Ponge das pedras, como se disse, não tem qualquer compromisso com a pesquisa científica. Ele mesmo afirma que faz

definições que em vez de remeterem (no caso, por exemplo, de tal vegetal) a tal ou tal classificação previamente dada (admitida), e em suma, a uma ciência humana de conhecimento suposto (e geralmente desconhecida), remetam, senão propriamente à ignorância total, ao menos a uma ordem de conhecimentos bastante comuns, habituais e elementares, estabeleçam correspondências inéditas, que atrapalhem as classificações habituais, e se apresentem assim mais sensível, mais tocantes, mais agradáveis também. (1997, p.28)

Ponge parece mais interessado em ver as coisas com frescor absoluto, quase ingênuo, e fazer da descrição um exercício de renovação dos objetos do mundo. Ele pretende “substituir [o objeto] por uma lógica (verbal) adequada” (1997, p.38). A operação pode ser descrita como uma tradução do texto secreto das coisas para a linguagem dos homens. Com isso, o autor deseja “fazer rejubilar-se o espírito humano” (1997, p.33). Ele acredita na acessibilidade das coisas por meio da linguagem.

A opção por um calhau – e não por porções maiores de rocha – se deu pelo fato de poder pegá-lo na concha da mão – ou, como coloca João Cabral de forma precisa, por favorecer sua frequência. A pequena pedra polida, há muito separada das imensas massas rochosas que a originaram, já se encontra num estado de indivíduo que, para Ponge, é também a idade da palavra.

Se eu quiser examinar agora mais atentamente um dos tipos particulares da pedra, a perfeição de sua forma, e o fato que eu possa

agarrá-lo e girá-lo na minha mão, me levam a escolher o calhau. Além do mais, o calhau é exatamente a pedra na época em que começa para ela a idade da pessoa, do indivíduo, isto é, da palavra.

Comparado ao banco rochoso de onde deriva diretamente, ele é a pedra já fragmentada e polida em um grande número de indivíduos quase semelhantes. Comparado ao pequeno saibro, pode-se dizer que, em função do lugar onde se encontra, pois que o homem também não tem o costume de fazer dele uso prático, é a pedra ainda selvagem, ou ao menos não doméstica.

Ainda alguns dias sem significação em qualquer ordem prática do mundo, aproveitemo-nos de suas virtudes.

Se, para as plantas, a ideia de indivíduo não dá conta da organização de seu organismo, no caso das pedras avulsas, segundo a descrição de Ponge, a ideia de se individualizar está condicionada a sua captura pela linguagem verbal. Separado do bloco primordial que a envolvia, mas imprópria para o uso humano, o calhau pongiano é um indivíduo que mantém sua opacidade.

Ponge admira nos calhaus o temperamento imperturbável. Expostos a todas as possibilidades de intempéries e misturadas – a despeito de sua vontade – à vegetação e a objetos abandonados de origem humana, ainda assim, eles se mantêm impassíveis. A não ser pela ação da água – tão sagazmente constatada por Darwin – já que a água por ser amorfa como as pedras, por ela se deixa “seduzir”. Os calhaus têm a superfície alisada e arredondada pelo carinho repetido das águas. Deste modo, o seu volume diminui a cada instante pelo desgaste, mas sem jamais deixar de conservar seu aspecto e sem, com o mar, produzir lama. Portanto, os calhaus preservam a integridade de sua matéria porque não se podem imiscuir. Eles permitem o contato, alguma convivência com seres marinhos, líquens, vegetações, mas seu interior conserva-se intacto.

Não se pode ver o que há dentro de uma pedra. Quebrá-la nos daria uma nova pedra, diminuta, à maneira dos objetos fractais, obedecendo a um princípio de autossimilaridade. Do mesmo modo, uma fração de uma nuvem é como a nuvem inteira e um pequeno ramo retirado de uma couve-flor é semelhante a couve-flor inteira. O princípio de autossimilaridade, além de reforçar a semelhança, define e respeita a diferença das formas orgânicas. Por outro lado, se nos vemos diante de um grande bloco de pedra equilibrado sobre a areia de uma praia, teremos vista específica e parcial do volume. Com um giro de 180 graus ao redor dela, outra pedra (outro aspecto) se oferece à visão, dada a irregularidade e

aleatoriedade de seu formato. A relação do corpo que percebe com a coisa percebida determina a impressão, mas não altera a coisa percebida em sua constituição física. A mesma pedra vista à luz do sol e à luz da lua irá revelar recortes e brilhos diferentes. Porque um mesmo corpo é capaz de circular o objeto é que não se engana que se está diante de uma mesma pedra. Afinal, ela está inserida em uma situação, em uma paisagem onde as perspectivas se reúnem e formam o campo perceptivo como uma “síntese dos horizontes” (2018, p.107). Do mesmo mineral podemos ter infinitas experiências uma vez que ele é um objeto infinito para a percepção – como a costa da Inglaterra e os prismas da joia drummondiana.

Convivem na pedra, portanto, dois princípios: um que marca a diferença pela semelhança e outro que marca a semelhança pela diferença.

4.4

Bato à porta da pedra

Uma poeta escreve um poema *com* uma pedra. Ela insiste em conversar e implora para ter acesso ao seu interior. *Conversa com a pedra*, de Wislawa Szymborska, é engraçado e filosófico. A pedra, de pronto, recusa a entrada de sua interlocutora, e lhe responde: *Vai embora*. Nos versos seguintes explica o que parece óbvio – não fosse o fato de que um mineral está estabelecendo um diálogo: ela é hermeticamente fechada, e mesmo que se lhe parta, seus fragmentos serão igualmente inacessíveis, convocando também, de forma indireta, o princípio da autossimilaridade.

– Vai embora – diz a pedra. –
Sou hermeticamente fechada.
Mesmo partidas em pedaços
seremos hermeticamente fechadas.
Mesmo reduzidas a pó
não deixaremos ninguém entrar.

A poeta argumenta evocando a sua própria duração, tão mais breve que a da pedra. Mas ela resiste: *Sou de pedra*. Além de mais uma vez declarar uma

obviedade, mas que dita pela própria pedra ganha contornos absurdos, a resposta engenhosa recorre à metáfora idiomática inspirada pelo seu comportamento de pedra. Se evidencia pela expressão a origem ou, quem sabe, a interceptação humana da interlocução, apaziguando os sobressaltos do absurdo. Szymborska tira partido do fato de ter dado voz a um mineral e, parecendo ter aderido à antropomorfização, joga com a possibilidade de humor – do poema e da própria pedra, que se declara sisuda.

Se a poeta incorpora a pedra com seus meios de humana, convém atentar para o que Bruno Snell adverte em *Cultura grega e as origens do pensamento europeu*:

Não é de todo exato, portanto, dizer que o rochedo é visto antropomorficamente; dever-se-ia acrescentar que o homem pode ver o rochedo antropomorficamente só na medida em que se vê a si mesmo petromorficamente e só interpretando o rochedo segundo a própria natureza é que o homem conseguirá entender sua própria atitude e encontrar uma expressão adequada para ela. (2005, p.205)

É preciso, portanto, realizar o salto para o ser da pedra. Afinal, como já se disse, perceber é deixar-se modelar pelo percebido.

Uma pedra como a do poema da polonesa, que fala, não é como a de Ponge, que calou-se. Os dois poetas abordam um mesmo elemento com atitudes completamente distintas. Ponge, com gosto explícito pelas definições, escolhia falar dos objetos do mundo porque estes não dependiam de sua aprovação, e por isso não os submetia à dúvida. Szymborska parece frequentar a pedra sem qualquer acordo tácito com ela. Pelo contrário. Ela quer arrancar a pedra da pedra. Faz com que fale, que se enuncie e que defenda sua rigidez. A estratégia de conferir a um elemento inanimado uma capacidade que lhe é vetada – a vocalização –, ao contrário de refletir uma falta de recurso ou um gesto antropocêntrico, é, no poema, a afirmação da espessura dos corpos. A distância que separa vidente e coisa não resulta em uma separação, mas é a condição mesma da comunicação e da visibilidade. Ainda assim, a pedra resiste. O interior – “salas grandes e vazias”, “nunca vistas”, sem eco e sem espaço – não se penetra. Segundo Merleau-Ponty,

(...) vemos as coisas no lugar em que estão, segundo o ser delas, que é bem mais do que o ser-percebido, e estamos afastados delas por toda a espessura do olhar e do corpo: é que essa distância não é o contrário dessa proximidade, mas está profundamente de acordo com ela, é sinônima dela. (2019, p.135)

O poema só é capaz de contornar e interpelar a pedra porque vê-la significa estender o corpo a ela, abrir-se ao seu ser, saber-se costurado ao tecido do mundo. Em alguma medida, a pedra se impõe à percepção da poeta e sua existência ecoa em naquele corpo. Szyborska se permite responder pela pedra porque executa o salto para fora de si. A força de sua expressão não está portanto consagrada unicamente às virtudes – estas incontestáveis – da poeta, mas alia-se também à coisa que a inspira. Antes que qualquer vulto petromórfico invadisse o pensamento, tinha uma pedra.

A restrição das pessoas à pedra evidencia a carnadura das coisas e a opacidade dos corpos, ao mesmo tempo em que faz da linguagem uma espécie de vibração capaz de atravessar e acessar tudo que toca sem resultar numa deformação – como a música infiltra os espaços. Se um relato científico aborda o corpo mineral buscando nele o texto que atenda a uma hipótese, os poetas o investigam implicando o seu próprio corpo, abrindo-se a uma escuta sensível de sua “fala”, de seu silêncio preenchido.

“Podes me reconhecer, nunca me conhecer” – declara a pedra à interlocutora. O exercício de identificar uma formação rochosa, como faz a mineralogia, seria, para a poeta, uma tarefa possível. Mas ultrapassar as possibilidades da taxonomia e chegar a conhecer em profundidade o mineral, isto já seria impossível. É claro que o conhecimento a que Szyborska não diz respeito ao tipo de levantamento que a ciência pode fazer a partir de um fragmento de rocha. Ela não quer saber das pedras seu processo atômico, mas algo mais íntimo, mais entranhado no seu mistério, que parece ser a forma simples com que se firma no mundo e com que se expressa sem nada além de seu caráter de pedra.

Com toda a minha superfície me volto para ti
mas com todo o meu interior permaneço de costas.

É pela parte que se mostra que a pedra primeiro seduz o olhar da poeta. Mas seu interior, carregado de suspense, não se revela. Mais uma vez, Szymborska toma emprestado um traço anatômico humano, as costas, para caracterizar o mineral. Se a pedra é toda exterioridade e se sua matéria é sempre idêntica a si mesma; se seu corpo não se divide em órgãos nem partes distintas, então o mineral não tem frente, nem verso. A poeta “localiza” as costas da pedra – o lado que não se oferece – no seu próprio interior. Com isso, perturba também os dualismos dentro-fora, matéria-espírito que presidem os modos mais comuns que temos de pensar o nosso próprio humano corpo. Recusar-se a encarar (olhar de frente) pressupõe guardar-se dentro de si, onde existem “salas grandes e vazias”, “mas nelas não há lugar”. Tudo está preenchido, denso, compacto. O vazio da pedra não pareceria desocupado para a interlocutora.

“Te falta o sentido da participação”, argumenta ainda a pedra contra a insistência de sua interlocutora. Intriga a acusação vinda de um elemento que é marcado pela resistência e se dirige a uma espécie que tudo quer envolver e dominar. Portanto, o que a poeta parece querer apontar sobre sua própria espécie é uma atitude de violação em oposição à participação. Nem a “onividência” garante aos humanos o sentido da participação, já que “mal tens o seu germe, a sua concepção.” A capacidade de ver não é suficiente para que haja participação. A pedra, ao fazer uma acusação de caráter político e declarar assim uma separação da vida humana, instaura um hiato inultrapassável, que é também uma afirmação de dignidade ontológica, atributo que, como vimos com Povinelli, a ciência costuma lhe negar.

Em seguida, estende a sua capacidade de recusa a tudo o que não é vida humana. Da folha ao fio de cabelo, não há quem abra seus salões aos ímpetos humanos de invasão. O poema é potencializado pela ironia de uma ressalva contra a própria espécie. Afinal, a poeta só pode ser humana, e não pedra. É através dela que se emite a voz das coisas e é por sua condução que o leitor compartilha do suposto pensamento de um mineral. Com essa construção sempre à beira do paradoxo – como no enorme riso que dá a pedra no final do poema, mesmo após dizer que não possui os músculos do riso –, Szymborska manifesta a importância da manutenção dos mistérios, dos silêncios e da espessura do mundo.

O último verso do poema é a resposta final da pedra à interlocutora. Numa espécie de xeque-mate, resume que não tem porta. As entradas e saídas de

peças, na convenção dos espaços da civilização ocidental, se dão por estes elementos arquitetônicos que demarcam os acessos. Szymborska ironiza com a ideia de espaços privados e entrega a chave no último verso. O ser humano não tem o sentido da participação porque sua existência é marcada mais pelas separações e delimitações do que pelos fluxos abertos. A poeta parece trabalhar ainda numa oposição entre natureza e cultura, pessoas e coisas, mas ao fazê-lo, consegue sugerir um caminho que conduz para uma experiência de mundo em que a participação é um valor fundamental da existência partilhada.

Se encarar uma pedra e pensar sobre ela construiu um poema e se o poema suscita questões, respondidas ou não, então é possível admitir uma agência das pedras. Ou, melhor dizendo, uma linguagem das pedras.

4.5

Olhos calmos e transparentes

Conterrâneo e contemporâneo de Szymborska, o poeta Zbigniew Herbert também dedica um poema à pedra. Mais especificamente, um seixo¹³. No primeiro dístico, o elogio é insuperável: é uma criatura perfeita. O poeta não está errado: tente apontar um defeito na pedra, e o erro será que de quem o encontrou. Muitos versos reafirmam as características descritas nos poemas de Szymborska e de Ponge: é “igual a si mesma”, carrega a noção de limite e tem a matéria preenchida. O seixo de Herbert, porém, parece situado entre a pedra de Ponge e a de Szymborska.

O poeta também define o tipo de pedra para a qual dirige a percepção: o seixo é pequeno e cabe dentro da concha da mão. Quando Herbert escreve “é perfeitamente preenchida / por seu sentido de pedra” ele investe a pedra de nada além do que ela é: sua própria matéria. A ideia de um “sentido de pedra” parece coincidir com o que Merleau-Ponty entende por *sentido*: uma espécie de estilo de se apresentar, um sotaque próprio. Para o filósofo, como vimos, a fala é o pensamento. A expressão de um pensamento só se dá quando grudada na carne da

¹³ Embora a tradução para o português aqui utilizada tenha escolhido “A pedra” para o título, a trataremos como um *seixo*, de acordo com a tradução do original para o inglês cujo título é “The pebble” – tradução de Czeslaw Milosz and Peter Dale Scott.

palavra. O sentido, seja numa música ou numa pintura, apresenta-se *com* a obra – durante a sua execução ou fruição. Mas também se pode ler, no poema, *sentido* como um vetor da vida sensível, que Merleau-Ponty esmiuça através da experiência humana pelos sentidos do tato, paladar, olfato, audição e visão. De todo modo, a sugestão de Herbert evita, neste ponto, dar ao seixo características que não sejam absolutamente expressivas de seu ser mineral.

É difícil reconhecer nas pedras um cheiro específico. Os estímulos ao olfato têm um modo de ser muito particular. Eles avançam invisíveis – como a música – sobre as coisas, com absoluta discrição na aparência (pode vir carregado por um vapor) e espalham o cheiro que pode ser perturbador, sedutor ou indutor de lembranças. As pedras, porém, não têm um odor que acessamos com facilidade. Quando, depois de molhadas, secam ao sol, exalam um perfume muito particular, difícil de ser equiparado a outros semelhantes. O seixo confunde o olfato, já que é difícil discriminar se o odor que eventualmente dele recende é de sua própria matéria ou se é resultado da ação de outros materiais orgânicos sobre si. Seja como for, não se reconhece de modo geral um “cheiro de pedra”, daí que Herbert dirá que “seu cheiro não lembra nada / não assusta não excita” – o que parece condizente com o estar-aí da pedra (ou seu ser).

As pedras, em geral expostas às condições atmosféricas, têm alta capacidade de absorção ou perda de calor. Este fator é mencionado no poema e a ele são acrescentadas duas atribuições do domínio humano: são “justos e dignos” seu ardor e sua frieza. Se no empirismo as qualidades ditas da “introspecção” são atribuídas a paisagens ou a outros seres, como um salto de dentro para fora, isto ocorreria porque constatamos em nós a coincidência de percepções interiores com signos exteriores. São as projeções de recordações que compõem a percepção, como resultado de uma química mental. Mas, escreve Merleau-Ponty,

(...) se admitimos que todas essas ‘projeções’, todas essas ‘associações’, todas essas ‘transferências’ estão fundadas em algum caráter intrínseco do objeto, o ‘mundo humano’ deixa de ser uma metáfora para voltar a ser aquilo que com efeito ele é, o meio e como que a *pátria* dos nossos pensamentos. (2018., p.50)

O pensamento fenomenológico, na contramão do empirismo, entende a percepção como um movimento de fora para dentro, e que os humanos devolvem

de “dentro” para fora, criando uma esfera cultural, o “mundo humano”, que não se separa do domínio natural, mas a ele se incorpora. Merleau-Ponty restitui o homem à paisagem e a cultura à natureza como partes integrantes de um mesmo mundo. A saída que a fenomenologia oferece para o impasse da percepção é imbricar “mundo natural” e “mundo humano”, de modo a dissolver as categorias num único campo perceptivo.

Segue Herbert:

sinto um grande remorso
quando a pego na mão
e seu corpo nobre
é envolvido pelo meu falso calor

Se a temperatura absorvida das condições atmosféricas soa ao poeta como um processo justo e digno, transmitir o calor de sua mão ao seixo parece constituir uma interrupção de um processo natural, um deslocamento artificial. Isto colocaria Herbert do lado oposto àquele a que nos convida a fenomenologia, uma vez que o poema expressa um incômodo no encontro do homem com a pedra, essa sim “nobre”, e os formata como sujeito e objeto, fortalecendo uma oposição ontológica.

No primeiro verso da estrofe seguinte, a última, o poeta explica a sensação de desajuste: – *Pedras não podem ser domadas*. Não é incomum entre os poetas do século XX – sobretudo europeus – que de algum modo, direto ou indireto, vivenciaram as grandes guerras, olhem para a própria espécie com desconfiança – sentimento que se avolumou nos anos seguintes até o momento, em que a discussão sobre o impacto da ação humana no planeta tornou-se, pela força das tristes circunstâncias, central. Os pontos de vista de Ponge, Szymborska e Herbert parecem contaminados pelo mal-estar dos traumas ocidentais, e por isso parecem depositar nos minerais que descrevem uma grandeza que lhes faltaria. As construções / destruições promovidas pela humanidade moderna teriam provocado um impacto tão devastador na paisagem e nas emoções, que passam a considerar a *vida* das coisas e expressam a dignidade de sua existência verdadeiramente integrada.

– Pedras não podem ser domadas

até o fim nos olharão
com olhos calmos e transparentes.

A estrofe final de Herbert declara um encanto com um desencanto: as pedras, indomáveis, sobreviverão à espécie humana e assistirão ao seu fim sem qualquer perturbação. E, para além de toda a leitura contaminada pelo “mundo humano”, é digno perceber que as pedras ganham olhos. O poeta sabe que o que olhamos nos olha de volta. As pedras vêem, percebem, participam calmamente do espetáculo do mundo como testemunhas do passado, do presente e do futuro. Tomar consciência da pedra é também ser visto por ela, ter a própria perspectiva da existência ajustada à sua experiência da pedra.

É curioso que, em *Cristais Naturais*, escrito 4 anos após a publicação de *Partido das coisas*, Ponge parece renovar e atualizar seu fascínio pelos minerais com a percepção da quebra de sua passividade: “Enfim as pedras, voltadas para nós e abrindo as pálpebras, pedras que dizem SIM. E que sinais de inteligência, que piscadelas!” (1997, p.79). E mais ainda: “Já não se trata mais de argumentos porém de EVIDÊNCIAS concretas e, graças a essas evidências (LIMITADAS), de que poderes!” (1997, p.79-80).

4.6

Uma pedra de nascença

Com João Cabral de Melo Neto – brasileiro, nascido no hemisfério oposto ao dos poetas lidos neste capítulo, mas passa parte de sua vida adulta no continente europeu, que o marca profundamente –, o mal-estar já não acomete o poema: o poeta não sente remorso nem se sente “expulso” da pedra. Tampouco contenta-se com uma descrição. Da pedra ele extrai um ensinamento. Na primeira parte do poema, pela sua “voz inenfática, impessoal” começa a lição. O que pode a pedra falar depende menos da clareza de seu discurso do que da capacidade de quem percebe para exercer uma escuta fina desta voz discreta. Pertencer à carne do mundo é ser capaz de participar dos fluxos entre corpos; de acessar a linguagem que emana das coisas. Ouvir a pedra é ouvir a si, como ouvir a si é ouvir a pedra rumorejar.

Com ela se aprende a “(...) resistência fria / ao que flui e a fluir, a ser maleada;”. A firmeza da pedra parece ser, ao contrário do contrabando das qualidades humanas para as pedras no poema de Herbert, uma característica própria do mineral, e que é trabalho do poeta assimilar. Seu vigor e integridade constituem uma “lição de moral”. O poeta enxerga uma certa conduta, e é frequentando a pedra que se pode alcançá-la. Sua poética manifesta-se na própria aparência, a parte de seu corpo que se mostra: a “carnadura concreta”. As lições de economia retiram-se da compactação de sua matéria, do aproveitamento total de seu espaço. Cabral percebe uma agência muda e “impessoal”: potencialidades que o corpo mineral expressa em sua presença no mundo, e que o poeta busca incorporar como lição.

Se os primeiros ensinamentos vêm “de fora para dentro”, a segunda parte do poema inverte este movimento. Cabral especifica a origem da pedra que inspira seus versos: no Sertão, a pedagogia é outra. “Pré-didática”, não ensina, não se expressa como na primeira parte do poema. No Sertão, a pedra é a própria terra, a base e o chão; é “de nascença”, é seu fundamento. A pedra de dentro, do interior, parece se opor à outra, pedra exposta e explícita. Se oferece de modo distinto, mais acanhado, menos pronunciada que a primeira, de claras lições. Cabral considera o contexto sertanejo, e sabe que lá, diferente dos projetos modernos que levaram à destruição e à desconfiguração das terras e territórios, lá o lugar se impõe e o mineral “entranha a alma”. Ser do Sertão é ser de pedra. Por dentro. Não é portanto uma pedra que se apresenta e expõe sua carnadura. Ao contrário, no Sertão a pedra já está e sempre esteve: uma pedra de nascença. A ausência de lições não impede uma forma de pedagogia pela desertidão, pela vastidão e pela duração. Cabral sabe que se aprende mesmo quando não se ensina.

A educação pela pedra cabralina concentra seus exercícios na convivência. Apesar de a aprendizagem ser tarefa do elemento humano, pouco se exprime o elemento humano que aprende. Cabral não estabelece um sujeito da enunciação, um “eu” que percebe. Nem por isso o poema parece desabitado. Não há negação do corpo ou da presença porque estes se supõem do lado do aprendiz. Mas é em lançar-se para fora de si que as lições se tornam experiência. Se aprender significa, em certa medida, *absorver*, e se a absorção pressupõe uma incorporação e uma dimensão interior, então Cabral o realiza pela aventura da alteridade. Seguindo as pistas do poema, a aprendizagem demanda colocar-se disposto a ser

preenchido pelo conhecimento. Explica Michel Collot: “Através dos objetos que convoca e constrói, o sujeito não exprime mais um foro interior e anterior: ele se inventa do lado de fora e no futuro, no movimento de uma emoção que o faz sair de si para se encontrar e para reunir-se aos outros, no horizonte do poema” (2018, pos.598). Considerando que o objeto por Cabral convocado é uma pedra, caracterizada no próprio poema pela resistência, esta invenção do sujeito se faz ainda mais radical.

4.7 **Íntima estranheza**

O que une os poemas que investigam a existência das pedras, cada um a seu modo, é a construção do objeto poético a partir de um movimento da saída de si. Este salto não significa abandonar o corpo para, como uma brisa, penetrar as coisas. É dar-se à exterioridade, entender-se num fluxo de vidas, dispor o corpo ao mundo. Afinal, como se tem insistido, são as relações entre as coisas que constituem os seres. A percepção e o percebido partilham de um mesmo mundo. Não há autopoiese. Perceber é sempre perceber alguma coisa. Ponge é plenamente consciente deste processo, que segue como uma cartilha de criação literária: “A variedade das coisas é, na realidade, o que me constrói” (1997, p.23). Aquilo que ele seria incapaz de inventar é o que o impele ao gesto criativo pela escrita. As coisas são o pretexto de sua existência e escrever com elas é sua forma de existir, seu texto.

Para Michel Collot, a atitude poética que se nota em Ponge nos poemas (e que podemos estender aos outros mencionados) que se dedicam à investigação das coisas “realiza uma objetivação do mais íntimo e sela a união de uma matéria a uma emoção” (2018, s.p.). Dedicar-se à fala das coisas e realizar o salto para fora de si, em direção ao ser das coisas, não deixa de ser um exercício de intimidade, de afinação da relação que se estabelece entre um sujeito e o que o envolve.

O processo de formação da consciência que se pode entrever com os poemas e pelas pedras passa por uma subjetividade que recusa a sua fabricação em uma interioridade pura em favor de uma constituição pelo ‘fora’. Estamos

mais uma vez diante de experimentos que favorecem a percepção de que é pela relação *com* e *entre* coisas que se constitui o que chamamos de consciência. As dimensões interior e exterior se tornam quase indistintas, pois são inseparáveis: as coisas estão no mundo tanto quanto o mundo está nas coisas: “eu compreendo o mundo porque para mim existe o próximo e o distante, primeiros planos e horizontes, e porque assim o mundo se expõe e adquire um sentido diante de si, quer dizer, finalmente porque eu estou situado nele e ele me compreende.” (Merleau-Ponty, 2018, p.547). Para que haja a percepção das coisas, é preciso que as distâncias se mantenham, assim como para tocar meu próprio braço, me escapo. As relações espaciais põem o corpo como senciante e sensível, à distância das coisas e ao mesmo tempo por elas envolvido. Quando vejo um grande bloco rochoso, se quero ter dele uma visão mais geral, preciso mover meu corpo, circundá-lo, variar as relações que tenho com ele. É essa experiência, com a sucessão que lhe é constitutiva – e não uma soma de pequenos atos perceptivos – que resulta numa coesão da coisa percebida. O corpo e sujeito não se distinguem. Feita esta ligação, como se unem a fruta e o seu gosto, está dada a participação no mundo. A existência como corpo presente, situado e concreto, “é uma e a mesma (...) com a existência do mundo” (2018, p.547). Estamos em situação, como uma pedra está numa situação: ao sol ou na sombra; sob os desgastes da água, cobertas de líquens e vegetação ou de neve; pedras como pouso ou morada de animais; pedras leves que rolam pelo chão. Cada ser tem uma experiência, um conjunto de relações que forma ao redor de si, e irá se diferenciar pela consciência que se constitui de sua própria assimilação de mundo.

Quando sujeito e objeto não operam mais como categorias estáveis, natureza e cultura deixam de se oferecer como domínios claramente definidos e demarcados da experiência humana. Não haveria uma esfera cultural se não derivasse da natureza suas criações. As coisas, sejam elas produzidas pelos humanos ou não, estão no mundo. É nesse mesmo lugar que vivemos e que criamos; é esta a fonte de nossa consciência.

Se admitimos que o mundo está em constante movimento, produzindo novas relações e criações, do mesmo modo que mundos desaparecem para dar lugar a outros, também a consciência se movimenta ao ritmo desses fluxos e se molda às situações que encontra. A pedra, investida de rigidez e solidez, convida sobretudo a perceber as forças de vida que a envolvem. Sua opacidade e sua

espessura, a ausência de acesso, ensinam um outro modo de se relacionar, que não é aquele pela identificação e nem pela apropriação, como Nancy defende. “Ser em meio à”, “ser entre” e “ser contra” afirmam-se como modos de relação. A experiência de mundos passa também pela impenetrabilidade – para que haja acesso, é preciso que exista algo como uma inacessibilidade – como para todo ‘dentro’ é preciso que haja um ‘fora’. O acesso, segundo Nancy, não passa necessariamente por um processo de identificação e apropriação. A falta de penetração é também a afirmação de uma diferença.

Todas as coisas estão imersas nesse mundo. Pelos sentidos nós, humanos, estendemos nosso corpo às coisas, indo além da própria pele, desobedecendo o contorno: o campo fenomenal não é um estado interno, não se secreta pelo cérebro. Ele é a estrutura volátil do mundo percebido e vivido. O ato perceptivo se faz com o corpo inteiro e o ultrapassa. Toda experiência requer uma saída de si. A experiência da pedra pede que frequentemos a pedra.

Para Merleau-Ponty, “a percepção e o percebido têm necessariamente a mesma modalidade existencial, já que não se poderia separar da percepção a consciência que ela tem, ou, antes, que ela é, de atingir a coisa mesma” (2018, p.500). A consciência só pode existir em relação a um mundo no qual ela se engaja e se envolve – como um peixe enfim só pode existir em um universo de água, onde se movimenta e faz mover, onde se alimenta e serve de alimento. Ela participa ativamente do espetáculo do mundo, se desenrola junto com ele sempre a partir de uma situação, de um ponto de vista. Por isso, visto que a percepção jamais pode abarcar as coisas em sua totalidade, mas por perspectivas específicas assumidas por corpos, o “real” que ela apreende é sempre inacabado. E, sendo assim, deixa momentos abertos para os gestos criativos, que reforçam as trocas entre corpo e mundo.

Ter consciência das coisas requer que as coisas se afirmem antes de qualquer percepção. Tudo o que parece germinar do “interior” do ser, como sentimentos e afetos, precisou, antes, do contato com as coisas e situações que os provocaram. A consciência afina-se com a experiência do mundo, que entra e sai dos corpos feito o ar que entra na flauta e sai como melodia. Não há pensamento sem lugar, não há percepção sem horizonte, não há consciência sem espaço.

Eu tomo nas mãos a maçã: a maçã me toma as mãos – e tudo o mais.

Conclusão



se percebo uma maçã
esta maçã me constitui:
o cabo levemente envergado
a pele vermelha cheia de sardas
sou eu a maçã agora que ela
entrou no meu mundo sou eu
vermelha arredondada pintada
é meu o seu interior amarelado
o suco que solta da carne esponjosa
as pequenas sementes escondidas
em suas costelas sou eu
a mesma que decide pegar
com as mãos a maçã
e sem descascá-la, feri-la
com os dentes, ferir-me
com os dentes e sentir
na língua sua carne
meu suco o som
de seu desaparecimento
a nossa frágil eternidade.



sobre a cabeça sempre o mesmo
conjunto de estrelas acesas no céu
(mesmo quando há nuvens
é garantido que estejam lá)
algumas estrelas já
desapareceram
estão mortas e mesmo assim
lá estão elas – cotidianamente –
as estrelas mortas que vejo
participam da minha experiência
da minha relação com o céu
eu sou elas que não existem mais
que estão – no momento
em que as vejo – no passado
eu sou o seu futuro as estrelas
mortas estão na base
da minha existência
na beira dos meus olhos
à distância
as estrelas sou eu
então talvez eu já esteja
desaparecida
eternamente desaparecida

embora para os meus pares
não pareça.



é mais fácil assimilar que se leio
um poema de eliot o poema
me constitui e de certo modo
o poema me escreve e pode mesmo
corresponder-se comigo
podemos dormir juntos
sonhar com melancias
porque todo poema tem uma
melancia em potencial esperando
para ser devorada todo poema
tem tudo aquilo que não diz.
quando escrevo este poema
ou qualquer outro eu digo
tudo o que não sei dizer
como você como a teoria dos conjuntos
como a invenção das máquinas de
costura como o desaparecimento
principalmente todo poema
declara o nosso desaparecimento.



talvez tudo que a gente queira
seja se sentir especial fazer
alguma coisa inteiramente
nova como uma receita que junta
ingredientes que nunca se juntaram
antes ou como um garimpeiro
que descobre um novo mineral
cujo brilho não recende a poder
mas a alguma espécie de partilha
talvez fosse menos ambiciosa
e desejasse apenas um instante
que fosse veloz mas que nunca
escapasse à memória um instante
de felicidade absoluta plena total
aquela que ninguém conhece
porque há o passado e principalmente
porque há o presente bem na sua
cara
e pra isso talvez exista a consciência
pra que a gente possa se sentir

especial e no instante seguinte
perceber que besteira que bobagem
que nada talvez
nem estejamos aqui.



sim, os sonhos são feitos de matéria
essa mesma matéria que existe
quando estamos acordados
concreto como uma maçã
depois dos olhos depois
do corpo e antes dele
afinal tem tanta coisa atrás
de mim que sinto:
um país chamado botão
um país é um botão
numa camisa velha e amassada
– reconsidero: país não é coisa
que se enxergue ou que se sinta
um país é uma invenção de limite
a invenção da diferença
toda fronteira uma ficção
todo sonho uma ficção
uma camisa velha e amassada
concreta como uma maçã
vermelha e mordida
o sonho é tão verdadeiro
que quase sempre pela manhã
ele desaparece.



não sinto meus pés não sei que são
os pés senão extremidades bastante
mal desenhadas que tocam o chão
mas não são os pés que sinto é o chão
pequenas deformações que corrompem
a superfície lisa e fria as linhas
ignorantes de qualquer propósito
o chão é um animal que dorme
sem ameaças mas sempre pronto
não sinto você não sei quem é você
você está descascando e insinua-se
uma pele novíssima fraca feia fria
entre nós não há ilusão
você está se desfazendo bem

na minha frente mas não são
os olhos que te veem é você que existe
que invade o campo vasto da realidade
para de uma hora para outra – feio frio fraco
– lembrar que o propósito de existir
é desaparecer



uma maçã longe dos meus olhos
sobre uma mesa – concretas
matéria e ar – está
onde está independente
de meu testemunho — olhos
neurônios cérebro sangue dentes
língua mãos e coração — você
do outro lado da linha
do telefone você existe
simultaneamente
à sua ausência sua voz
conduzida por um aparelho
elétrico que coisa mágica
sua voz chegando até mim
embora a linha não nos ligue
você do outro lado do oceano
você a maçã a mesa ao mesmo
tempo em lugares diferentes
e eu que não vejo nada disso
ainda assim eu tenho você
a maçã a mesa e não os tenho
ao meu alcance que coisa
mágica ser tudo que
risca o pensamento:
a consciência colocando
no mesmo pé a presença
e a ausência. aparência e
desaparecimento.



o que será a música uma prova
material do ar uma ideia que se
escreve sem palavra uma forma
que se manifesta sem matéria
uma coisa que acontece e que
sequer aparece um fato um ato
uma espécie súbita como a luz.



enquanto meus olhos estão
pregados em uma tela
há inestimáveis
pares de olhos fechados
e sonhos se inventando livres
em criaturas adormecidas.
são cavalos são pássaros
gigantes são leves feito pólen
são peixes dourados e piscam
como quem acena discretamente
para uma vida de olhos acesos.



palavras estalam no pensamento
– mas onde está o pensamento
senão nas coisas mesmas –
o pensamento é a palavra
a palavra é o pensamento
e sua carne:
o toque liso na porcelana
a temperatura branca
da pedra os olhos de gude do gato
e até a palavra amor tem uma
forma um rosto um gosto.
o pensamento não mora no corpo
não tem casa própria não tem nem
cor. é selvagem e se domestica
mas é essencialmente selvagem.
a palavra não mora no papel não
vive só de som. a palavra é tão
coletiva quanto particular.
este poema não é mais meu
do que seu. este poema vai
desaparecer.



onde está o meu pensamento
que não está dentro da cabeça
está nas pedras que sei de cor
na angústia que tem seu rosto

na água antiga do rio
está nas gavetas do quarto
de costura nos botões
descasados na casquinha
do sorvete verde no caderno
encapado com plástico
quadriculado amarelo e branco
– toalha de mesa –
está dentro do que ele pensa
fora da caixa preta
– jamais vista –
do crânio.



toda saudade é particular
mas sou tudo aquilo
que me falta:
avó avião avestruz.
para onde vai a voz
quando deixa a boca
para onde foram
as estrelas mortas
as pessoas das filas
os dentes de leite
os caroços cuspidos
as pedras dos rins
as paixões passadas
para que saber para
onde foram? é simples:
tudo que existe
desaparece.



você me diz pelo telefone:
mordi a bochecha e a culpa
é sua. só posso concordar
porque se não estivéssemos
em contato você estaria
em outro ponto do espaço
seus dentes abandonariam
a posição de ataque
sua língua talvez tocasse
uma fruta seu futuro seria
suavemente (ou completamente)
diferente. mas agora já mordi

sua bochecha e não há como
voltar atrás.



o poema pensa sem cabeça
é só pé e chão letra e linha
onde fica o pensamento do poema
que poesia não é máquina
é mágica é máscara é matemática
do coração mas o poema não tem
coração não tem centro
tem luz própria repara
como dá voltas em torno de si
e quando não há ambiente
repara
o poema apenas
desaparece



pensamento não se pega
é mistério no ar é o ar misturado
às coisas são as coisas vistas
com mistério o pensamento
é livre da cabeça que o pensou
um dia e dá rasantes arranha
arrasta outros pensamentos
até – enorme – ver-se
à distância e afastando-se
mistura-se ao vento
e desaparece.
quem sabe o reencontramos
anos mais tarde vagando
no escuro de uma floresta
piscando disfarçado
em vagalume iluminando
nada mais que ele mesmo
num movimento
intermitente
de aparecer
e desaparecer.



a cabeça uma caixa
sem fechadura por dentro
escura por fora dura
de longe a cúpula
de um abajur
de antiquário
ou um aquário
vai saber cada cabeça
depende de outra cabeça
para ter uma cara.



se cato um caco de vidro verde
um fragmento já esquecido da
forma original só um caco sem
qualquer utilidade se pouso
este pedaço de vidro sobre
um livro ou um monte de papéis
o seu peso é o meu peso
a sua importância o seu brilho
opaco o seu alheamento
o seu poder de ferir a sua
recusa em ferir o seu descanso
dominical sobre outro objeto
são meus atributos, eu, um caco
verde, inútil, opaco, importante.



“objetos sólidos” é o nome
do conto em que virginia woolf
dá a um caco encontrado
sob a areia da praia um relevo
especial uma importância
e deixa claro como os objetos
misturam-se ao pensamento
misturam-se ao corpo
de modo que as coisas
que cultivamos determinam
nossa percepção do mundo
direcionam o olhar mesmo
em distração influenciam
as escolhas ao mesmo tempo
em que *o coração da pedra pulsa
de alegria ao ser escolhida
entre milhões de outras semelhantes*

os objetos sólidos – e também
os não-sólidos – nos compõem
às vezes se decompõem
quase sempre os objetos
desaparecem.



há velhas ideias sobre o tempo
inclusive o tempo é a ideia mais
velha de todas e sobrevive a si
mesma porque o passado não é
o que passou por nós é o que
em nós fica o passado pode ser
uma novidade quando de repente
aparece na forma de uma carta
nunca enviada que revela à família
um irmão bastardo que já morreu
a história do irmão morto
é agora parte do passado
dos parentes vivos.
o tempo é um acumulador
incontrolável ao mesmo tempo
o tempo é o modo mais
discreto para desaparecer.



a distância entre sentimento
e pensamento talvez seja o que
separa intuitivamente a mão
do fogo os olhos do sangue
a língua do gosto difícil a pele
do espinho os ouvidos do
estrondo.
sentir é anterior a pensar.
tomar consciência do
sentimento pode ser a morte
(ou o desaparecimento)
do sentimento.



não hesitarei em considerar

que não há qualquer distância
entre o sentimento e o pensamento
que temos aqui dois nomes frutíferos
para um mesmo movimento
um vento que passa e agita as coisas
mas que não se vê
as coisas misturadas no ar
nuvens que se fundem ou se repartem
em muitos carneirinhos
a areia grudada na concha
depois lavada pelo mar
o pensamento não é o sentimento
elaborado mas o próprio sentimento
agora carregado pelas palavras
são formigas carregando folhas
desprendidas, livres da árvore
que as gerou
e que continuam vivas
em outras formas de vida
até desaparecer.



o fracasso do pensamento o passo
que não consegue dar a sensação
da falta a ausência de uma sensação
um branco sem margem infinitamente
branco de modo quase insuportável
a cegar os olhos um branco impossível
diante das pequenas invasões que furam
a pele do pensamento são insetos
lépidos e orquestrados rasurando
o tecido antes tranquilo são hematomas
que surgem sem que se tenha notado
quando e onde foi a topada
o pensamento não fica sozinho consigo
nem um segundo muda sem parar
e de repente tudo aquilo que se concluía
desaparece.



veste botas pesadas pretas sujas
marcha com os passos firmes
infla as bochechas a cada comando
respondido franze o cenho em sinal

de empenho força obediência
a consciência servil e automática
um cordão de formigas velozes
um catavento fincado na areia da praia
um bocejo contraído de outrem
e assim pessoas tomam decisões
sem perceber que são decisões
agem sem a energia primordial da ação
afundam e sem melhor explicação
desaparecem.



do avião a paisagem em um instante
desaparece sob as nuvens. na decolagem
um grupo de pessoas aos bocejos
desaparece. aos sonolentos
ainda grudados no chão o avião sobe
e desaparece. uma lembrança
uma ideia um número de telefone
um cheiro desaparece ao aviso
da aeromoça de que este avião
está equipado com assentos flutuantes
o pensamento invadido pela
contra-sensação de flutuar quando
o corpo permanece fixo à poltrona
o avião equilibra-se nas asas
a uma velocidade que não é
sensível então surge a lembrança
o assombro ao observar uma mosca
voando sem dificuldades dentro
de um carro em movimento. abria
a janela e em algum tempo o inseto
era tragado pela paisagem
e desaparecia. talvez aconteça
o mesmo com o pensamento.
basta abrir uma janela.



uma maçã despenca aos olhos quase
distráidos de um homem que descansa
embora seus pensamentos lhe agitem
o espírito (?) um homem encostado
a uma árvore na sombra observa
o espaço à sua volta sem nada
dele exigir quando vê cair

uma maçã do galho ao chão
do galho ao chão
ele pensou e não do galho ao céu –
o que seria bastante bonito até, imagine
uma maçã viajando vermelha e redonda
um pássaro roliço e rubro com as asas
recolhidas uma mancha intensa
ascendente cruzando o azul vazio
perfurando finíssimas cortinas de nuvens
brancas uma maçã eternamente solta no espaço:
aos olhos da imaginação uma maçã
desaparece.



meu poema não se importa se desapareço
meu poema pode ser escrito por você
a partir deste ponto este poema é
uma fenda aberta na paisagem
uma mão aberta este poema
abre passagem e é uma oferta
uma fronteira diluída entre eu
e você os olhos e a maçã o céu
e a queda invertida meu poema
não é regido pela lei da atração
não tem gravidade nem peso
este poema não tem direção
não aceita dualismos
em algum momento
inadvertidamente
todas as palavras
que o compõem
irão - é certo -
desaparecer.



*aqui apareço dando as mãos ao poema
da Laura
aqui penetro o poema
tinjo o poema de um nome sem pernas
quase invisível
Julia de Souza
Julia Silva & Souza
um nome que é um membro-fantasma
jamais impresso em documento*

*um nome que, por se confundir
com tudo, nem chega a desaparecer
a fazer qualquer estrago*

*

*já desapareci algumas vezes
agora me lembro
perdi o nome
perdi a carne
quando caiu a luz
num lugar antigo e triste
mas agora tento escrever um poema
que não seja um retrato
e não provoque nenhum tipo de
identificação — espelhar-se é desejar
durar —
mas para tingir o poema dessa ausência
seria talvez preciso dizer:
ela já desapareceu algumas vezes
ou
você, Laura, desapareceu
quando abriu as portas
do seu poema?*

*

*o fotógrafo Eugène Atget,
que retratou a Paris
do fim do século XIX,
tinha obsessão por maçanetas
e corrimões ornamentais
há muito não tocados
ou tocados apenas por fantasmas
como suas imagens
vazias de humanos
tocadas apenas
pela luz necessária não à vida,
mas a elas mesmas.*

*no verso de suas fotografias escrevia
“vai desaparecer”*

*previa talvez as ruínas verdes
as estátuas os túmulos
cobertos pelo limo radiante
a natureza tomando de volta
invadindo
forrando
engolindo aos poucos*

aquilo que nunca temeu perder

*

*no dia 11 de agosto de 2019
no Pará, no Brasil, fazendeiros
puseram a mata em chamas
e fundaram
o Dia do Fogo*

*na fotografia o satélite mostrou os pontos
vermelhos, em brasa,
como maçãs em miniatura
um pomar escasso visto de cima
um buquê desfeito
uma batalha naval*

*

*escuta-se agora no rádio
um antropólogo dizer
que para as civilizações primitivas
os cataclismos, os incêndios
os fins inúmeros do mundo
eram apenas fenômenos depurativos
um reset
ou uma espécie de passagem
para algo de que não fariamos
mais parte
como se desaparecer fosse apenas
deixar uma casa em chamas
para trás*

*

*um lugar que esgotou a palavra
trégua, a palavra gozo,
um lugar que traz no nome
uma brasa sempre
enterrada
sabe desaparecer sob a lama
a fumaça
ou mergulhando
aos poucos
as penas falhas
numa piscina de água turva*

*

há uma canção muito triste

*e talvez antiga chamada
how to disappear completely*

*a letra é muito simples
uma espécie de testemunho
da ausência,
e diz coisas como
eu não estou aqui
isto não está acontecendo
o momento já passou*

*talvez seja mesmo possível
que algo — e sobretudo alguém
desapareça completamente
alguém que,
(como disse um amigo,
fazendo piada)
se encontrava ermo
enganchando os pés
na borda da cama
vazia
e lavou todos os pratos
antes de deixar a casa*

*

*no gozo, no fogo-fantasma
que é todo gozo
desaparecemos
expiramos — o ar, o eu —
desapareceremos por engano
assim como no sono
me permito sem querer
partir*

◆

tomar de volta o poema
como quem recebe as chaves
de casa após uma temporada
de férias e dá com os pratos
lavados por uma pessoa que
se encontrava erma e partiu.
voltar para casa é entrar no
mesmo rio duas vezes. retomar
o poema seria admitir o fracasso
em desaparecer?



o ailton krenak explicou
a um arquiteto que as ocas
não têm paredes
porque nas tribos ninguém
tem nada a esconder
e quem prescinde da ideia de propriedade
não rouba.
tocar fogo à casa e seguir
caminho.
para muitos povos indígenas
é natural compreender as durações
das casas. toda construção
dura e desaparece.
toda ruína é a lembrança
de um desaparecimento.



a consciência não tem
paredes. extrapola
os contornos do corpo
como numa dança
que acontece porque
o corpo acontece
no espaço. um canto que
nasce da voz e acontece
no ar. uma cor que é filha
luz e que no escuro
desaparece.
com o tempo a cor
esmaece.
com o tempo a voz
esfarela.
com o tempo o corpo
desaparece.



uma maçã um melão uma melancia
um mapa um método um meteoro
para toda coisa um chão/um pouso
onde se possa dizer: daqui começo.
uma casa é um princípio. uma casa

acaba. o fim de uma casa é um bom
começo. morder com dentes de faca
uma maçã sem ter-lhe descascado.
olhar o rosto de quem enfrenta a fruta
em estado bruto o esforço nos traços
que riscam a testa o nariz ao redor
da boca e a nuca que lembra um animal
recém-nascido. a maçã devorada, só
caule. a casa abandonada, só colunas.
um melão espera sua vez. uma melancia
explode. meteórica. o mapa localiza
as casas, mas as casas estão desertas.
há mais metodologia na deserção que
na ocupação. desaparecer é um cálculo
secreto.



você, fruta estranha
sem registro
fruta inventada e selvagem
bruta, dura, crua
doce fruta da loucura
cheia de chuva
pele opaca e pintada
fruta de lua
morder você
ganhar o que guarda
por dentro seu suco
minha língua
lamber você sua língua
meu fruto sem casca
sem nada nua fruta
acesa e clara
molhada
suada
sua
você
e eu
tudo ou nada.



você que está lendo este poema
você o escreveu sua mão minha
mão uma maçã caindo eternamente
no espaço uma maçã agora pausa

entre outras palavras entre você e eu
ao lado de frutas gordas de água
watermelon você se molha de melancia
enquanto escreve esse poema
e se não lembra você estava sentindo
calor e cansaço e um amor mansinho
você estava com água na boca
e um desejo de ilha
uma maçã é uma ilha
eu mordo você você me morde
você uma melancia molhada
que escorre entre os lábios
nada te segura
te agarro
mordo
sugo
você desaparece.



considere principalmente
o que aqui não poderá
ser dito
(a estratégia do musgo
o discurso do mangue)
considere que há muita
coisa que não encontra jeito
de aparecer
não há braço para puxar
não há canto para atrair
– falar daquilo que
não se enuncia.
considere que o que
nunca aconteceu
talvez esteja acontecendo
agora mas
talvez já esteja
desaparecendo.



menos a avidez pela palavra
mas por aquilo que ela carrega
como numa bolsa:
words hold things. they bear meanings.
o que são os significados
senão as coisas na sua ausência

mas acesas numa flutuação
do desejo e não dentro
de cabeças que não são sacolas
as coisas enfim desaparecidas
têm sempre uma segunda chance
quando carregadas pela memória
(como se espremem
quase sempre
se deformam)
mas as coisas mesmas
presentes e tangíveis
lisas ou rugosas
diante de nós
tão banais
(o que é um outro modo de dizer
tão maravilhosas)
que dispensam o significado
não são uma versão
são o que são
imperativas e imperiosas
as coisas podem ficar
no mesmo lugar
por eras e eras
e mesmo assim
nada impede
que desapareçam.



os olhos percorrem
as letras que penetram
no branco
imediatamente
palavras se formam
e pegam o pensamento
pela mão
propor-se o exercício
de olhar para um bloco
de texto como este
e não ler nada
apenas *ver*
uma imagem
olhar para o desenho
destas letras
a mancha
os recortes
dentro do branco.
tente olhar

para este poema
sem ler uma palavra.
a intenção escondida
por detrás desta
imagem é fazer
o sentido
desaparecer.



uma pintura é a expressão
de um desejo sem origem
clara sem nome sem direção
todo desejo é
um pouco atrapalhado
uma espécie de errância
uma tremulação
faz curvas
erra hesita desvia
se arrepende
mas quando se consuma
algo se cria
algo acontece
um furo na pele do costume
encontrar formas
dentro das formas
afinação de uma intimidade
quando o desejo se expressa
alguma outra coisa
desaparece.



onde começa
onde termina
por que uma forma
não se derrama no espaço
por que as coisas têm contorno
por que uma pêra assume
um formato e não outro
por que não uma maçã
por que se repete
e nunca é a mesma
(o mesmo em diferença)
toda coisa nega
outra coisa
e confirma

a autonomia
de cada coisa
mas não evita
que em algum momento
desapareça.



um ovo é a ideia
radical
de um começo:
frágil liso ameaçado.
começar é quebrar
o ovo não conter
seu segredo
expor o que havia
por dentro
deixar que o interior
escorra
e gema gema gema
até perceber
que depois de quebrado
o ovo jamais retoma
à forma original.



céu de leite, lento –
coisas que passam devagar
um ovo é devagar
um olho é devagar
dar algum sentido
ou migalha aos pombos
hoje é o dia do esquecimento
nem a lei das estrelas
nem a fórmula da flor
você que caminha quieto
na outra ponta da vida
as pedras que o vento
alisa e arredonda
as algas que dançam
apaixonadas e distraídas
aves de voo
aves de descanso
e eu, que tento coincidir
pele e pensamento
na outra ponta da vida

só o que consigo
é raspar com as unhas
as sobras do coração.



um ovo fulgura
uma maçã uma
melancia uma
manhã brilham
contra a palidez
do hábito.



e então a pedra súbita
feita de susto e falta
de ar a pedra é um ovo
que nunca começou.



não sabemos quando começou –
o que é necessário para começar
ou para dizer que começou.
um ponto específico
uma hora, um instante, o estalo
– plec!
uma época? uma região, talvez
uma mancha de muitas cores
se mordendo
no fundo de um copo
na folha seca
numa nuvem para sempre
desaparecida
começou sem início sem
origem não se fixa
como um barco ancorado
que não se furta a balançar
um vento constante
que passa pelas coisas
sem movê-las
um ruído que sempre esteve ali
e por isso mesmo se confundia
com aquilo que chamamos

de silêncio
se confundia com a montanha
que sempre esteve lá
pedra súbita
não nasce
não morre
mas talvez
algum dia
desapareça.



abrimos um espaço com os dedos
do mesmo modo como abriríamos
uma tangerina
despir a fruta
de seu contorno
sonhamos com muita água
então eu olho a palma da sua mão
uma região, um lugar onde se chega
pela primeira vez
as linhas desaparecem
um mapa transformado
na própria paisagem
to become a landscape in a landscape
uma região despida
de seu contorno
o lugar onde chego
o lugar onde
desapareço.



uma espécie continua
na outra
(algumas desaparecem
outras se estabelecem)
quando foi que tudo
começou
se toda criatura é única
a pinta o osso mais curto
o pêlo a pata a pele
a arcada dentária
vértebras escápulas glândulas
definir uma espécie:
reunir pela semelhança

perceber o indivíduo:
afirmar pela diferença
cada coisa um novo começo
um nascimento acrescenta
à vida um elo com tudo
que nasceu antes e que nascerá
não tem fim nem princípio
um indivíduo se divide
continua nos outros, mas
só é certo isto:
desaparecemos.



fizemos espécies desaparecerem
fizemos pessoas desaparecerem
fizemos coisas desaparecerem
fizemos lembranças desaparecerem
provocar o desaparecimento
tocando terror e fogo
enterrando vivos
é fazer aparecer o horror
o desaparecimento não se desfaz
o desaparecimento não se desfaz
não se desfaz
o desaparecimento



em francês, *document*
por aqui, tucumã



vê melhor: o erro não
está errado
sou tudo que não sou
eu
estou fora de mim
para que eu
possa ver
desapareço.



como é possível ver o céu
se o céu não tem superfície

—

como seria ver o vazio?



a descoberta das mãos pelos bebês
um momento de fascínio e perplexidade
as mãos parecem estar fora do corpo
e ter vida própria.
sentir as próprias mãos
perceber que também
somos estranhos e externos
a nós mesmos. olhar
as próprias mãos
e se surpreender
com a sua
impossibilidade
de desaparecer.

BIBLIOGRAFIA

AMPUDIA, Eugenio. Entrevista a Maricel Chavarría. *La Vanguardia*, 22/06/2020.

_____. *Concierto para el Bioceno*. Barcelona, 2020.

https://www.liceubarcelona.cat/es/concierto_bioceno - acesso em 23 de junho de 2020.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ARISTÓTELES. *De Anima*. Introdução, tradução e notas de Maria Cecília Gomes dos Reis. 2ªed. São Paulo: Editora 34, 2010.

CHAMOVITZ, Daniel. *What a plant knows - a field guide to the senses*. 1ª edição. Nova Iorque: Scientific American / Farrar, Straus and Giroux, 2012.

COCCIA, Emanuele. *A vida das plantas: uma metafísica da mistura*. 1.ed. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018

_____. *Metamorfoses*. 1ª edição. Trad. Madeleine Deschamps e Victoria Mouawad, Rio de Janeiro: 2020.

COLLINS, Billy. *Student of Clouds*. Revista *Poetry*. Outubro, 1988.

CONSTABLE, John. Letter to John Fisher, October 23rd, 1821. In: *Masters of Art - John Constable*. Delphi Classics. Hastings / East Sussex: Delphi, [1821] 2015.

_____. Lecture at the Royal Institution of Great Britain, June 16th 1836. In: *Masters of Art - John Constable*. Delphi Classics. Hastings / East Sussex: Delphi, [1836] 2015.

_____. Lecture at the Royal Institution of Great Britain, May 26th 1836. In *Masters of Art - John Constable*. Delphi Classics. Hastings / East Sussex: Delphi, [1836a] 2015.

CRICK, Francis. *The Astonishing Hypothesis: The Scientific Search for the Soul*. New York: Scribner 1994

DARWIN, Charles. *A origem das espécies*. 1ª edição. Trad. Pedro Paulo Pimenta, São Paulo: Ubu Editora, 2018.

_____. *Viagem de um naturalista ao redor do mundo*, vol. 1. 1ª edição. Trad. Pedro Gonzaga, Porto Alegre: L&PM, 2019.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro, São Paulo: Escuta, 1998.

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*, vol. 4. Trad. Suely Rolnik, São Paulo: Ed. 54, 1997.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr; Alberto Alonso Muñoz. 1 ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- ESPOSITO, Roberto. *As pessoas e as coisas*. 1ª edição. Trad. Andrea Santurbano e Patricia Peterle, São Paulo: Rafael Zamperetti Copetti Editor, 2016.
- FABIÃO, Eleonora. *Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea*. Sala Preta. São Paulo: USP, 2009.
- FOUCAULT. *O corpo utópico; As heterotopias*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.
- HARAWAY, Donna J. *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press, 2016.
- HERBERT, Zbigniew. *A pedra*. Trad. Sylvio Fraga e Danuta Nóbrega. Revista Piauí nº20.
- INGOLD, Tim. *The Life of lines*. 1ª edição. Abingdon: Routledge, 2015.
- _____. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. 1ª edição. Trad. Fábio Creder. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.
- _____. *The Perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill*. 1ª edição. Londres: Routledge, 200.
- KANDEL, Eric. R. (et. al.). “O encéfalo e o comportamento”. In: Kendall et. al. *Princípios de neurociência*. Porto Alegre: AMGH, 2014, pp. 5-18.
- LATOUR, Bruno. *Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno*. 1ª edição. São Paulo / Rio de Janeiro: Ubu Editora / Ateliê de Humanidades Editorial, 2020.
- MANCUSO, Stefano. *Revolução das Plantas*. 1ª edição. São Paulo: Ubu Editora, 2019.
- MANCUSO et al., *Plant neurobiology: an integrated view of plant signaling*. Trends in plant Science. Volume 11, Issue 8, August 2006, Pages 413-419, 2006.
- MANDELBROT, Benoît B. *The Fractal Geometry of Nature*. Nova Iorque: W.H. Freeman and Company, 1987.
- _____. *Objectos Fractais: forma, acaso e dimensão*. Trad. Carlos Fiolhais e José Malaquias Lima. 2ª edição. Lisboa: Gradiva Publicações, 1998.

- _____. *Fractais e a arte da rugosidade*. Palestra TED em Long Beach (California), fev. 2010. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=ay8OMOs6AQ> Acesso em: 12 jan. 2022.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.
- _____. *O olho e o espírito*. Trad. Paulo Neves e Maria E. Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.
- _____. *O visível e o invisível*. Trad. José Artur Gianotti e Amando Mora D'Oliveira. 4ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- NANCY, Jean-Luc. Toque. Trad. Rodrigo Ielpo. *Revista Terceira Margem*, 35, ano XXI, pp. 270-275, jan.- jun. 2017
- MARQUES, Ana Martins. *O livro dos jardins*. 1ª edição. São Paulo: Editora Quêlônio, 2019.
- MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966.
- NOË, Alva. *Out of our heads*. 1ª edição. Nova Iorque: Hill and Wang, 2009.
- ORTEGA, Francisco; VIDAL, Fernando. *Somos nosso cérebro? Neurociências, subjetividade, cultura*. 1ª edição. São Paulo: N-1 edições / Hedra, 2019.
- PLATH, Sylvia. Tradução de Rafael Zacca. Arcas de Babel. *Revista Cult*, julho de 2020.
- POLLAN, Michael. *The Intelligent Plant*. The New Yorker. Nova Iorque, 2013.
<https://www.newyorker.com/magazine/2013/12/23/the-intelligent-plant> - acesso em 02 de julho de 2020.
- PONGE, Francis. *Alguns Poemas*. Trad. Manuel Gusmão. Lisboa: Edições Cotovia, 1996.
- _____. *A mimosa*. Trad. Adalberto Müller. 1ª edição. Brasília: Editora UNB, 2003.
- _____. *Métodos*. Trad. Leda Tenório da Motta, 1ª edição. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997.
- _____. *Partido das coisas*. Tradução e prefácio Adalberto Müller. São Paulo: Iluminuras, 2022.
- SACKS, Oliver. *O rio da consciência*. Trad. Laura Teixeira Morra. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SNELL, Bruno. *A cultura grega e as origens do pensamento europeu*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2005.

STRAND, Mark. 89 nuvens. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes. Revista Rascunho.

SZYMBORSKA, Wislawa. *Um amor feliz*. Trad. Regina Przybycien, 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. *Poemas*. Trad. Regina Przybycien, 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

THORNES, John. *Constable's Clouds*. The Burlington Magazine, Vol. 121, No. 920, pp. 697-699 + 701-704, Nov. 1979.

_____. *John Constable's Skies: a Fusion of Art and Science*. Birmingham: The University of Birmingham Press, 1999.

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

_____. A Antropologia Perspectivista e o método da equivocação controlada. Tradução de Marcelo Giacomazzi Camargo e Rodrigo Amaro. *Aceno – Revista de Antropologia do Centro-Oeste*, 5 (10): 247-264, agosto a dezembro de 2018.

_____. *Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio*. MANA 2(2), 1996, pp. 115-144.