

A dança da vida nos versos de Ana Estaregui

Vera Lúcia de Oliveira

Università degli Studi di Perugia, Italia

Abstract This article offers an analysis of Ana Estaregui's work, *Dança para cavalos* (2023), in which the lyrical subject establishes dynamic relationships with nature that transcend empathy, creating non-anthropocentric connections and bonds with the world. To define that which is radically alien to us, Octavio Paz coined the term alterity, which broadens the concept of otherness. In the book in question, we can use this concept to describe the effort made by the lyrical subject, who, through a process of distancing themselves from their own self, allows other existences and identities within nature to occupy the space of the 'self'.

Keywords Ana Estaregui. Contemporary Brazilian poetry. Poetry and the environment. Interspecies relationships in literature.

Sumário 1 Alteridade e outridade. – 2 *Fazer como fazem os bichos*: a poesia do imanente de Ana Estaregui.

A mais calamitosa e frágil de todas as criaturas é o
homem, e ao mesmo tempo a mais orgulhosa.
(Montaigne 2017, 526, trad. da Autora)

Tudo nos leva a inserir o ato poético na zona do
sagrado.
(Paz 1982, 141)

1 Alteridade e outridade

Se o exercício da alteridade é conatural ao ser humano e absolutamente essencial ao escritor em sua relação com o mundo, a outridade transcende nossa capacidade empática de nos colocarmos no lugar do outro. Ela nos põe diante de um outro irredutível em suas diferenças, um «Outro» (escrito em maiúsculo por Octávio Paz) que, por ser tão alheio, distinto e distante, é «assombro, estupefação, alegria» (Paz 1982, 160).

Alter vem do latim e significa 'outro', e *-itas* remete a 'ser'. Portanto, alteridade é, literalmente, o 'ser do outro'. Já o termo 'outridade' foi cunhado por Octavio Paz no livro *O arco e a lira* ([1956] 1982). Para defini-lo, o escritor mexicano utiliza antíteses e paradoxos, ampliando o conceito de alteridade: «Em sua forma mais original, a experiência da 'outridade' é estranheza, estupefação» (156). O 'Outro', segundo ele, «é algo por definição alheio ou estranho a nós. O 'Outro' é algo que não é como nós» (156). Ao mesmo tempo, mais adiante, Paz afirma que essa alteridade misteriosa nos contém, ou talvez seja mais acertado afirmar que nós a contenhamos no mais profundo de nós mesmos. Para ele, «a experiência do Outro culmina na experiência da Unidade. Os dois movimentos contrários se implicam. [...] O precipitar-se no Outro apresenta-se como um regresso a algo de que fomos arrancados» (160-1).

Tal conceito nos parece apropriado para indicar a busca de conhecimento e de uma relação profunda (e mesmo simbiótica) com alteridades radicais, como a que é realizada no livro *Dança para cavalos* (2022), da autora e pesquisadora brasileira Ana Estaregui. Nele, os vínculos que o sujeito lírico estabelece com a natureza permitem que ele vivencie novas formas de conexão não antropocêntrica com o mundo, que vão muito além das relações empáticas.

Trata-se aqui do diálogo e da relação interespecífica com subjetividades irredutíveis ao nosso puro raciocínio lógico, como pode ser a de muitas espécies de animais e mesmo de plantas, que demonstram ter habilidades e emoções antes consideradas próprias apenas dos humanos. Afirma Peter Godfrey-Smith, no livro *Outras mentes*, que «para alguns animais, há algo que os faz sentir como é *ser* aquele animal. Existe algum tipo de 'eu' que vivencia o que está acontecendo» (Godfrey-Smith 2019, 12).

A partir desses pressupostos, proponho a análise do livro em questão, *Dança para cavalos*, em que percebemos a tentativa de se estabelecer uma relação visceral com as diferentes manifestações de vida da natureza, sobretudo a do reino dos animais, e de transpor a fronteira do 'eu' para se conectar com o mistério de outras formas de sensibilidade e de inteligência. Trata-se, ao mesmo tempo, de um processo de autoconhecimento e de reconhecimento de que somos animais e de que os ritmos e princípios biológicos são comuns aos organismos vivos. Nem seria necessário evidenciá-lo, se não considerássemos que, ao longo da história, ocorreu uma cisão entre o indivíduo – que tem ciência e consciência de si – e o resto da natureza. Formulamos hipóteses que se plasmaram em verdades, construímos mundos a partir de uma hierarquia, em que somos e ocupamos a centralidade da criação, somos os que têm linguagem, os que nomeiam as coisas e que, portanto, atribuem a elas sentido.

É significativo, a tal propósito, que Jacques Derrida, no momento em que retoma a questão da relação entre animais humanos e não-humanos, em geral tangenciada pela indagação filosófica, intitule seu livro *L'animal que donc je suis* (O animal que logo sou)¹ publicado póstumo em 2006. A bem ver, trata-se de uma proposição tautológica, já que afirma algo que deveria ser óbvio, mas que de fato não o é, pois vivemos como se não pertencêssemos ao reino animal e pensamos que os animais são nossa propriedade ou, pior, coisas sem subjetividade.

Assumir nossa animalidade, por outro lado, não é tão simples, porque o próprio termo 'animalidade' é conotado negativamente. É como se, ao assumi-lo, tivéssemos que regredir a uma condição puramente instintiva e perdêssemos, conseqüentemente, algo do nosso estatuto de seres pensantes. Uma aproximação e um entrelaçamento maior homem/animal nos colocariam, outrossim, diante de novos impasses epistemológicos, como o de definir o que Derrida chama de 'limitrofia', ou seja, individualizar exatamente o que é elusivo e vago: «o que se avizinha dos limites mas também o que alimenta, se alimenta, se mantém, se cria e se educa, se cultiva nas margens do limite» (Derrida 2002, 57). Diante disso, é possível romper a fronteira que nos separou dos bichos desde os tempos imemoriais?

Que os animais sofram, ninguém pode negar, que sejam em vários modos inteligentes, também é um dado de fato, mas são cientes e conscientes, sabem, como nós, que são «seres-para-a-morte»?²

Assim formula tal aporia Jacques Derrida:

1 *L'animal que donc je suis* é um livro paradigmático na obra de Derrida e marca, segundo muitos, a 'guinada zoológica' do autor. Na verdade, o filósofo retoma um tema já vislumbrado em textos anteriores e o fará também posteriormente, como nos volumes *Séminaire. La bête et le souverain*, T1, 2001-2002, e *La bête et le souverain*, T2, 2002-2003, publicados respectivamente em 2008 e 2010.

2 Ver Heidegger 2015.

‘Eles podem sofrer?’ consiste em se perguntar: ‘Eles podem *não* poder?’. E o que dizer desse não-poder? Da vulnerabilidade sentida a partir desse não poder? Qual é este não-poder no âmago do poder? Qual é a qualidade ou a modalidade desse não-poder? O que levar em consideração? Que direito conferir-lhe? Em que isso nos concerne? Poder sofrer não é mais um poder, é uma possibilidade sem poder, uma possibilidade do impossível. Aí reside, como a maneira mais radical de pensar a finitude que compartilhamos com os animais, a mortalidade que pertence à finitude propriamente dita da vida, à experiência da compaixão, à possibilidade de compartilhar a possibilidade desse não-poder, a possibilidade dessa impossibilidade, a angústia dessa vulnerabilidade e a vulnerabilidade dessa angústia. (Derrida 2002, 55)

Todas as formas de vida compartilham tal vulnerabilidade, mas dificilmente seríamos capazes de intuir o que sente o animal levado para o abate e que não tem como subtrair-se a esse destino. E o que é, para ele, o confinamento, o sujeitamento, a privação de alimento, de sono, de água, o transporte inadequado, os maus-tratos que sofre em sua breve vida de gado-de-abate-e-corte.

Não somos insensíveis a tais instâncias, mas nosso mundo é organizado de forma a desconhecer a dimensão afetiva, o cuidado e o respeito pelos bichos (humanos e não humanos) e a relegar às margens questões éticas de fundamental importância, com o resultado de que nos tornamos seres cindidos do resto da natureza e caminhamos sonâmbulos para desastres ambientais de proporções impensáveis.

Contrapondo-se a essa lógica, que redefine o ambiente e a própria vida em termos utilitaristas, a literatura nos põe diante de nossa nudez e diante do outro que caminha ao nosso lado, em sua imanência e individualidade ontológica de animal (humano ou não humano), em sua relação com o espaço (ou na privação dele), em sua dimensão psicológica complexa e, no caso de outras espécies, em sua resistência e opacidade às nossas tentativas de especulação racional intersubjetiva.

Podemos nos questionar, entretanto, sobre quão eficazes sejam os meios pelos quais os escritores atravessam a fronteira definida ‘abismal’ por Derrida: «Do animal, pode-se dizer? Pode-se aproximar do animal e a partir do animal ver-se visto nu? A partir do animal antes do mal e antes dos males?» (Derrida 2002, 44).

Para tais questões, tantas são as respostas dadas pelos autores. As obras literárias são, desde sempre, espaços privilegiados para a vivência da alteridade, mas o exercício da outridade requer um esforço a mais de desestabilização do ‘eu’ autocentrado. É só dessa forma que a totalidade dos vivos achará espaço e acolhimento em nós.

Uma proposta eficaz e emblemática nesse sentido é a do escritor estadunidense David Foster Wallace (2012) no ensaio contundente «Pense na lagosta: uma incursão num mundo de exageros, mau gosto,

prazeres e crueldade».³ O autor nos põe diante da experiência crua de vivenciar o momento em que uma lagosta é colocada viva em uma panela de água fervente. O impacto sobre o leitor é abrupto, já que o trecho em questão sucede a um prólogo relativamente longo, no qual o autor descreve minuciosamente, com aparente displicência e até enfado, o desenrolar do tradicional Festival da Lagosta do Maine. Ao longo do relato, ele vai acrescentando informações sobre o crustáceo, sua compleição, seu habitat natural, seu apresamento e as fazendas de confinamento, onde as lagostas são mantidas vivas, com as garras amarradas, até o momento de sua comercialização. Ele informa também que a lagosta foi considerada alimento desdenhado, «consumido apenas pelos pobres e encarcerados» no século XIX, até se tornar uma iguaria reservada às mesas dos restaurantes de luxo (cf. Wallace 2012, n.p.).

Nesse ponto, o narrador inverte o foco e a lagosta passa à condição de sujeito capaz de sentir, em grau máximo, o sofrimento que lhe é infligido. Ciente de que a dor é uma experiência subjetiva, Wallace faz o leitor vivenciar o drama do animal por meio de uma estratégia narrativa. Ele nos arrasta para dentro do texto, e nos vemos acompanhando o ‘sujeito’ que acaba de comprar lagostas e se dispõe a prepará-las em casa para a refeição. Passamos a vivenciar, com minúcias de detalhes, uma cena que geralmente preferimos ignorar. E vale a longa citação:

Para fins práticos, todo mundo sabe o que é uma lagosta. [...] todavia, existe muito mais para saber do que a maioria de nós se importa em descobrir [...]. A intimidade da coisa toda é maximizada em casa, onde naturalmente a maioria das lagostas é preparada e comida [...]. No cenário habitual, o sujeito chega em casa com as lagostas e toma pequenas providências como encher o tacho de água e pôr para ferver, em seguida retira as lagostas da sacola ou qualquer que seja o recipiente em que tenham sido trazidas... e então coisas desconfortáveis começam a acontecer. [...] Quando é despejada do recipiente para dentro do tacho fumegante, às vezes a lagosta tenta se segurar nas bordas do recipiente ou até mesmo enganchar as garras na beira do tacho como uma pessoa dependurada de um telhado, tentando não cair. Pior ainda é quando a lagosta fica imersa por completo. Mesmo que o sujeito tampe o tacho e saia de perto, normalmente é possível ouvir a tampa chacoalhando e rangendo enquanto a lagosta tenta

3 O referido texto, reunido a outros escritos entre 1994 e 2005, foi publicado em *Consider the Lobster. And other essays*, em 2005. A tradução em italiano é de 2006; em português o ensaio foi publicado na Revista *Piauí*, sem indicação do nome do tradutor, em setembro de 2012, e é essa edição que utilizarei aqui.

empurrá-la. Ou escutar as garras da criatura raspando o interior do tacho enquanto se debate. Em outras palavras, a lagosta apresenta um comportamento muito parecido com o que eu ou você apresentaríamos se fôssemos atirados em água fervente (com a óbvia exceção dos gritos). Para falar de modo ainda mais direto, a lagosta age como se sentisse dores terríveis, fazendo com que algumas pessoas abandonem a cozinha levando consigo um daqueles cronômetros de plástico para esperar em outro cômodo até o processo inteiro chegar ao fim. (Wallace 2012, n.p.)

Textos como o de Wallace são incômodos e até provocativos, pois desafiam a cultura de indiferença e predação que caracteriza o nosso sistema socioeconômico e sua exploração desenfreada da natureza. Sabemos que, no afã de maximizar o lucro, o neoliberalismo degrada o mundo e torna as vidas mais precárias. Nesse caso, a literatura responde ao seu papel imperativo ético de expor o avesso dessa política de violência e negação dos direitos fundamentais. Ela nos traz consciências feridas, seres reificados e ambientes vulneráveis degradados, que nos remetem à metáfora proposta por Walter Benjamin. Nela, o anjo da história tem atrás de si um passado feito de escombros produzidos pelo que chamamos de progresso e que nos empurra para um futuro não muito diferente.⁴

Maria Esther Maciel afirma que textos como o do escritor norte-americano e os de outros autores, amparados também pelas pesquisas e descobertas mais recentes das ciências da vida, contribuem para «a desestabilização dos chamados ‘próprios do homem’, que sustentaram e ainda sustentam o antropocentrismo do pensamento ocidental, como também põem em xeque a premissa de que só ao homem pode ser garantido o estatuto de sujeito» (Maciel 2023, 37).

No âmbito da literatura brasileira, são muitos os escritores que propõem, em suas obras, experiências similares de incorporação de dimensões alternativas, complexas e abrangentes, de convivência com os animais. Entre eles, destacam-se Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, entre outros. O aporte dos autores indígenas, com suas novas perspectivas e abordagens, frutos de uma pluralidade de práticas e saberes ancestrais, certamente deu maior impulso e abertura ao tema.

No universo das culturas indígenas em geral, todos os seres são sujeitos interdependentes, e não há hierarquias entre as formas de vida. Ailton Krenak, um dos autores indígenas mais importantes,

4 Referência à dramática interpretação proposta por Walter Benjamin do quadro *Angelus Novus*, de Paul Klee: «O anjo da história deve ter esta aparência. Tem o rosto voltado para o passado. Onde nos parece uma cadeia de eventos, ele vê uma única catástrofe, que acumula sem trégua ruínas sobre ruínas e as derruba a seus pés» (Benjamin 1995, 9, trad. da Autora).

afirma: «Eu não percebo onde tem alguma coisa que não seja natureza. Tudo é natureza. O cosmo é natureza. Tudo o que eu consigo pensar é natureza» (Krenak 2019, 16-17).

Nessa ótica de apreensão e compreensão visceral do mundo se insere a poesia de Ana Estaregui, autora que será analisada na segunda parte deste ensaio. Em seu livro *Dança para cavalos*, a poesia se torna um potente instrumento de inquirição, introspecção e expansão da consciência, que acolhe outras formas do senciente:

tornar-se o bicho que se é
reconhecer na cauda e nas
orelhas
os filhotes
deixar que se manifestem
as vozes
que há muito vivem na garganta
falar
executar os movimentos leves
e pesados dos braços
que nadam cavam saltam
caminhar quando caminhar
dormir quando escurecer o dia
comer quando a fome vier
estar.
(Estaregui 2022, 80, grifo no original)

2 **Fazer como fazem os bichos: a poesia do imanente de Ana Estaregui**

Cada eu é um veículo para a Terra, uma nave
que permite ao planeta viajar sem se mover.
(Coccia 2020, pos. 80)

Ana Estaregui nasceu em Sorocaba em 1987. Poeta e artista plástica, graduou-se em Artes Visuais. Além de *Dança para cavalos* (2022), que recebeu o Prêmio Governo de Minas Gerais de Literatura em 2018, publicou os livros *Chá de jasmim* (2014) e *Coração de boi* (2014).

Dança para cavalos reúne 73 poemas, que fluem, numerados e sem títulos e maiúsculas, como partes de um *corpus* unitário e bem articulado, que configuram o movimento interior de um sujeito lírico contemplativo, em busca de conexão com a vida ao redor.

O livro se abre com versos que são um apelo ao leitor para se deixar levar pelo mesmo movimento vital da água, que tudo agrega e congrega: «ninguém sabe pensar melhor | pensar como pensa um rio | ir ir, a água sabe | ser água» (Estaregui 2022, 6).

Pela intencionalidade da voz lírica, declaradamente feminina, de transpor os limites do seu próprio ser, os poemas se tornam possibilidades de inversão de papéis e torções existenciais, na tentativa de colher a gênese das mais distintas formas de vida. É como se precisássemos refazer o percurso, nascer de novo e abrir os olhos atônitos para enxergar a beleza e o mistério do universo em toda a sua amplitude:

em breve seremos aves
a coluna maleável os ossos leves
sairemos secos da água
penas e bicos impermeáveis
em direção às árvores
saberemos - por intuição
por qual direção seguir
em qual esquina dobrar
a essa altura teremos conquistado
a bússola originária
esta que habita o peito de qualquer bicho
fungo ou planta orientada pelo verão [...]
(17)

É uma poética ligada aos seres e elementos da natureza que nos circundam, sendo, por isso, telúrica e concreta em suas surpreendentes metáforas. Há, outrossim, nos textos, a presença de um misticismo que sacraliza toda e qualquer vida presente em nosso planeta.

O sujeito lírico, assim descentrado e receptivo, experiencia o humano e o estranhamento do não-humano, sem hierarquias nem distinções: insetos, pétalas, pedras, rios, árvores e montanhas, tudo está interligado, sempre em movimento, distanciando-se e, depois, novamente fundindo-se no mesmo fluido que atravessa a vida desde os primórdios.

Os poemas são ofertados como «sumo do presente» (7), artefato humano que captura e reproduz a mesma pulsão que levou algum antepassado nosso pré-histórico a gravar, nas paredes de uma caverna, figuras de animais em movimento, como os da célebre Caverna Paleolítica de Altamira, na Espanha. Ali, bisões, cervos, cavalos parecem dançar diante dos nossos olhos como se tivessem conservado, impresso na rocha, o antigo ritmo dos seres encantados, que ainda não se separaram completamente de Deus. E, como nas pinturas, o cromatismo das imagens presentes nos versos é evidente e as cores são límpidas e nítidas: branco, preto, amarelo, marrom, roxo etc.

O dinamismo dos versos deriva, pois, do esforço consciente e constante do sujeito lírico no ato do ensimesmar introspectivo e no movimento oposto de se librar e fluir, mudar de forma e, fundo,

dissolver-se em metamorfoses prismáticas e experienciar a vertigem do voo, que atravessa limiares até a mais vasta dimensão do cosmo «que não tem começo ou fim» (8):

giram os planetas e todos os corpos luminosos
giram as abelhas operárias e os gatos no acasalamento
giram todos os tornados redemoinhos e vendavais
giram as partículas de poeira na fresta de luz do quarto
giram as folhas secas, pólen, pistilos
quando se desprendem das árvores
em direção ao chão
(40)

O poema torna-se então o espaço de materialização dessas mutações, o suporte poroso e aberto às transsubstanciações, realizadas a partir do esforço do sujeito lírico para estabelecer uma relação imersiva e holística com seres e coisas, capaz de propiciar a interação com o mundo natural. Isso impõe uma reflexão constante sobre a especificidade da poesia e sua corporeidade, sobre as palavras, as imagens e os ritmos capazes de abarcar o que é instável em razão de sua própria complexidade. Os versos aderem às contorções psíquicas e existenciais do eu lírico que busca acessar novos conhecimentos. O poema de número 5 parece, nesse sentido, uma declaração de poética:

um pouco como escrever a pedra
e não escrever sobre ela
carregar nas costas o peso
de repetição
e nem usá-la para riscar uma superfície
menos dura criando linhas
círculos mãos mas
escrevê-la por dentro, a pedra
(10)

Mais do que representar a ‘pedra’, o poema quer tornar-se a ‘pedra’ sobre a qual se detém, quer ser o mineral em sua compleição e inteireza, sua forma e substância, da qual, porém, se desatrelam as representações da mesma como ferramenta humana, como seixo lascado ou polido que, no Paleolítico e no Neolítico, foi transformado em objeto por nossos ancestrais: «nem usá-la para riscar uma superfície» (10). O poema sugere, assim, uma relação menos utilitarista com o mundo natural, possível a partir de novas abordagens e mesmo de outros modelos civilizatórios, que mantenham, desde o início, uma conexão sagrada com a natureza.

Nesse processo, em que outros seres animados ou inanimados ocupam o centro, não há dispersão do 'eu' consciente, ao contrário, há existências que se congregam e a autora afirma, em várias entrevistas, que explorou a possibilidade de lidar inclusive com diferentes narradores, já que, não havendo uma perspectiva hegemônica, a realidade apreendida é fluida e multiforme. Há, outrossim, uma consciência sensível, atenta e autorreflexiva, que, mesmo nas inversões de ângulo de visão, permanece coesa na apreensão das variadas formas da vida ao redor.

São muitos os animais citados e convocados no livro, já a partir do título: cães, rinocerontes brancos, elefantes, bisões, alpacas, cavalos, gorilas, girafas, serpentes, gatos, ursos, gaivotas, peixes, mariposas, libélulas etc., bichos que não são simples abstrações e nem alegorias, mas que ganham especificidade, tridimensionalidade, já que entram nos poemas com seus corpos, para habitar uma casa comum, uma casa «que já não tem paredes» (14).

Trata-se, em alguns versos, da representação de uma espécie de possessão, pois há momentos em que os bichos ocupam o corpo do sujeito e a sua voz:

não precisamos mais esconder as presas
e nem as orelhas
dançando, acordaremos os cavalos
que agora descansam
no interior manso da casa
a casa já não tem paredes, *nós somos a casa*
palafitas ancas, penugem e luas em repetição
temos os cavalos no corpo
não: *somos* os cavalos
os músculos e não só
(14, grifo no original)

Essa ausência de paredes numa casa ideal, num espaço possível de coabitação de todas as criaturas (que bem poderia ser as nossas cidades), denota o anseio de forçar limites e perfazer a distância que nos separa dos animais, até o âmago do que não somos ou, nas palavras de Derrida, até o «limite abismal»: «Como todo olhar sem fundo, como os olhos do outro, esse olhar dito 'animal' me dá a ver o limite abissal do humano: o inumano ou o a-humano, os fins do homem, ou seja, a passagem das fronteiras» (Derrida 2002, 31).

O atravessamento de limites ocorre em vários textos, nos quais a casa-corpo-poema acolhe e congrega outras vozes no espaço flexível da palavra poética: «a minha casa é transparente | como é transparente a minha voz [...] | somos como a córnea, o hímen | e o humor vítreo nos olhos de um cão» (Estaregui 2022, 33). A

‘córnea’, o ‘hímen’, o ‘vítreo’ são linhas de demarcação que podem ser transpostas no espaço alquímico do poema.

Nessa impossibilidade (ou possibilidade do que nos é estranho), o sujeito lírico erige uma casa com paredes transparentes, como se viu. A transparência da soleira não indica que ela não exista, mas que é porosa e faculta o acesso em alguns pontos, como se dá rumo ao coração («bulbo aquoso de membrana transparente»), nos olhos («somos como a córnea, o hímen») e, sobretudo, na voz («é transparente a minha voz»). O texto é, assim, um prolongamento do corpo e da casa, em que as diferenças podem ser moduladas e, como numa orquestra, os timbres e vozes entoam alguma harmonia secreta do universo, que palpita e transita por todos nós:

nesta garganta cabem
todas as vozes
que já por aqui passaram antes
as formas circulares
de dor, criança ou fogo
aqui não importa mais quem
executa o movimento
(60)

Cabem, nos versos desse livro singular, portanto, aves, bicos, asas, ossos, pleura, pulmão, bocas, ouvidos, coração, mandíbulas, dentes, dorsos, espinhaços, cabeças, olhos, etc. Na verdade, eles compõem uma unidade orgânica vital, uma espécie de corpo cósmico, em que as partes se separam e se reagrupam segundo as leis da natureza e seus ciclos.

A poesia de Ana Estaregui não contempla apenas o reino animal; também são nomeadas e convocadas outridades do reino vegetal, representadas a partir da materialidade de suas formas e das partes em que se subdividem, germinam, se enramam e crescem: troncos, madeira, galhos, copas, flores, seiva, sumo, sementes, bulbos, cascas e frutos. E há arrozais, tamareiras, floreiras, palmeiras e ervas diversas. Não se trata de uma listagem pedante de elementos que já quase não notamos mais, imersos em ambientes urbanos, onde o verde é sempre mais raro. Deter-se sobre a complexidade da anatomia vegetal denota a compreensão de que o ser-outro-da-planta exige uma atenção aguda e meticulosa, já que o reino vegetal permanece áfono para nós. Quando tentamos algum tipo de comunicação com as plantas, geralmente expressamos a nós mesmos o que sentimos ou pensamos.

Alberto Caeiro, o heterônimo bucólico de Pessoa, observa, de fato, que a nossa relação com a natureza é exterior e, por isso, superficial: «Porque sei que compreendo a Natureza por fora; | E não

a compreendo por dentro» (Pessoa 1974, 52). E por não a compreender por dentro, escreve:

É preciso não saber o que são flores e pedras e rios
Para falar dos sentimentos deles.
Falar da alma das pedras, das flores, dos rios,
É falar de si-próprio e dos seus falsos pensamentos.
(Pessoa 1974, 27, 5)

As plantas, no entanto, têm sistemas de comunicação bastante sofisticados. Usam sinais químicos para transmitir informações, interagem umas com as outras, reconhecem as que são da mesma família botânica e as de outras espécies. Afirmo o neurobiólogo Stefano Mancuso: «Os animais veem com os olhos, ouvem com as orelhas, respiram com os pulmões, raciocinam com o cérebro etc.; as plantas veem, ouvem, respiram e raciocinam com todo o corpo» (Mancuso 2024, 37).

A vida vegetal se desenvolve de maneira cooperativista, por meio de uma emaranhada rede de interconexões descentralizadas, que permitem relações difusas entre as partes que compõem a planta, e entre uma planta e outra, sem contar os vínculos colaborativos com fungos, insetos e outros animais. Talvez essa seja a principal lição que devemos aprender com o mundo vegetal, que nos antecedeu no planeta e criou, por meio da fotossíntese, as condições para nossa acolhida: «Toda a história do *Homo sapiens* teve início há apenas 300 mil anos, menos que um piscar de olhos em relação aos 3 bilhões e 800 milhões de anos de idade da vida» (Mancuso 2024, 53).

É justamente pelo reconhecimento íntimo e intuitivo de uma espécie de sororidade interespecífica com o mundo vegetal que, desde o primeiro poema, o fio condutor, o eixo sobre o qual se apoiam os múltiplos percursos do 'eu' em prospecção, tem como modelo a organização colaborativa das plantas, as verdadeiras mestras, «professoras de cooperação» que, «por meio de alianças e comunidades conseguiram construir sociedades mutualistas em qualquer ambiente» (Mancuso 2024, 94):

aprender a pensar
como pensa uma flor
abrir
[...]
Considerar
todas as substâncias
de seu corpo
insetos seiva
pétalas
[...]

frutos amarelos flores roxas
árvores como montanhas [...]
(grifo no original)

Como dito no início, há um sujeito lírico feminino que se expande no ato gerativo e, ao acompanhar a formação de outro ser em si, experimenta o mesmo processo simbiótico que rege e possibilita a vida. A gestação é um aprendizado sobre como acolher em nós algo que é constitucionalmente parte do nosso corpo, mas que não se confunde conosco; é abrigar em si o ignoto, o estranho estrangeiro. Não se trata, nesse caso, de fusão nem de possessão: há dois seres distintos ocupando o mesmo espaço vital. São vidas convergentes e divergentes ao mesmo tempo. E talvez essa seja a experiência mais visceral de alteridade. O novo ser gerado é uma futura cisão, uma caixa de Pandora de perdas e desencontros entre o que a mãe não será na (e da) filha e o que a filha não terá da mãe. Afirma Emanuele Coccia, em *Metamorfoses*: «Toda criança é um eu que tornou-se irreconhecível. Toda criança é um corpo que impôs à sua matéria de origem uma metamorfose» (Coccia 2020, pos. 172).

A gravidez é, pois, outro limiar, no qual o precário acolhe o frágil informe do feto, que traz notícias do universo: «parir | me une a cada mulher | me costura ao corpo de todas | as que assistem ao claro das noites» (69). Pela energia latente que liberta, o parto fecunda os espaços da casa que se expandem de poema em poema até alcançar e abranger a cidade inteira:

o corpo que agora se inclina
é uma cidade inteira
que se abriu às chuvas
[...]
ter uma filha nas ancas
edificar uma casa
enquanto
a chuva desaba a cidade
(72)

Ao longo de todo o livro, são constantes os verbos que indicam movimento, como ‘escrever’, ‘riscar’, ‘criar’, ‘dançar’ (um dos mais recorrentes), ‘andar’, ‘olhar’, ‘respirar’, ‘atravessar’, ‘levantar’, entre outros. Até mesmo o inorgânico e o inanimado mineral – a pedra, a areia, a terra – se deslocam e se transformam pela ação da água e do vento; incorporam o reino vegetal e animal em seus fósseis e são memória de outras eras. A terra nos ensina que o tempo e a vida são cíclicos: há um início, uma recomposição e uma morte, estágio em que a vida se reforma. Para dar conta desse paradoxo, o poema 29, dedicado à «Flora», nome escolhido para a filha, contém

uma definição da gravidez e do parto que é um oxímoro: «assumo sua forma | [...] dois corações batem | no mesmo corpo || [...] olhar o contorno | de um mamífero [...] | uma floração fóssil» (35).

Há poemas oníricos, como se o sonho também fosse um modo de acessar novos espaços, em que a suspensão do raciocínio lógico nos torna permeáveis a outras formas de sentir, pensar, existir: «as *abuelas* tecem | o que já não é língua ou imagem | mas uma noite roxa | emprestada do oriente | dentro do sono há um cais| dentro do quarto, papéis» (72).

Do início ao fim, o livro se caracteriza pela unidade e coerência interna dos poemas e versos, pela qualidade icástica das imagens, pela abordagem reflexiva e original da relação (e dos limites dela) entre o humano e o não humano, pela linguagem que é também metalinguagem, pela poesia que se pensa e é pensada e, sobretudo, pelo estado de encantamento ou, melhor, de maravilhamento do sujeito lírico contemplativo, que se detém na observação do mundo.

Octavio Paz afirma que «o poema é via de acesso ao tempo puro, imersão nas águas originais da existência» (Paz 1982, 31). E acrescenta ainda que «cada leitor procura algo no poema. E não é insólito que o encontre: já o trazia dentro de si» (Paz 1982, 29). Se atentarmos bem, se nos predispormos a essa dedicação amorosa com a qual a poeta plasma suas palavras-casas transparentes e nos abrimos à multiplicidade e à beleza das formas e espécies da vida, sentiremos o fluxo arterial que atravessa esses versos e que nos habita.

Referências bibliográficas

- Benjamin, W. (1995). *Angelus Novus*. Trad. di R. Solmi. Torino: Einaudi.
- Coccia, E. (2020). *Metamorfoses*. Trad. de M. Deschamps e V. Mouawad. Rio de Janeiro: Dantes Editora [ebook].
- Derrida, J. (2002). *O animal que logo sou*. Trad. de F. Landa. São Paulo: Editora UNESP.
- Derrida, J. (2009). *La bestia e il sovrano. Volume I (2001-2002). Seminari di Jacques Derrida*. Trad. di G. Carbonelli. Milano: Jaca Book.
- Estaregui, A. (2016). *Coração de boi*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras.
- Estaregui, A. (2022). *Dança para cavalos* [livro eletrônico]. São Paulo: Círculo do livro.
- Godfrey-Smith, P. (2019). *Outras mentes – O polvo e a origem da consciência* [livro eletrônico]. Trad. de P. Geiger. São Paulo: Todavia.
- Heidegger, M. (2015). *Essere e tempo*. Trad. di P. Chiodi. Milano: Longanesi [ebook].
- Krenak, A. (2019). *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Maciel, M.E. (2023). *Animalidades: zooliteratura e os limites do humano*. São Paulo: Editora Instante.
- Maciel, M.E. (2011). «Poéticas do animal». Maciel, M.E., (org.), *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopoética*. Florianópolis: Editora UFSC, 85-101.

- Mancuso, S. (2016). «Le piante sono intelligenti, parola del neurobiologo italiano Stefano Mancuso». Intervista concessa a Rocco Passafaro. *Lifegate Dayle*. <https://www.lifegate.it/stefano-mancuso-intelligenza-piante>.
- Mancuso, S. (2024). *A nação das plantas*. Trad. de R. Silva. São Paulo: Ubu Editora.
- Montaigne, M. de (2017). *Saggi*. A cura di F. Garavini e A. Tourmon. Milano: Giunti; Bompiani [ebook].
- Paz, O. (1982). *O arco e a lira*. Trad. de O. Savary. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- Pessoa, F. (1974). *Poemas de Alberto Caeiro*. Lisboa: Edições Ática.
- Viveiros de Castro, E. (2015). «O recado da mata». Kopenawa, D.; Bruce, A. (orgs). *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Trad. de B. Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 11-41.
- Wallace, D.F. (2012). «Pense na lagosta: uma incursão num mundo de exageros, mau gosto, prazeres e crueldade». *Revista Piauí*, Edição 72. <https://piaui.uol.com.br/materia/pense-na-lagosta/>.

