

Temas Livres:

As saídas de emergência estão sinalizadas: destinação e animalidade em três poemas de *Le chemin familial du poisson combatif*, de Pierre Alferi

*The Emergency Exits Are Marked: destination and animality in three
poems from Le chemin familial du poisson combatif by Pierre Alferi*

DOI: 10.59666/fiosdeletras.v2i05.5073

Revista Fios de Letras
ISSN: 2966-0130
v. 2, n. 05, e052506, jul-dez, 2025

Informações sobre os autores:

1 Doutorando em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Mestre em Letras e Artes pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA) e licenciado em Letras Língua Portuguesa pela mesma instituição.

Fluxo editorial:

Recebido: 28/11/2025

Aceito: 15/01/2026

Publicado: 15/01/2026



This work is licensed under a Creative Commons
Attribution 4.0 International License.

Plagius

Verificador de Plágio

Jamerson Eduardo Reis Silva ¹



Universidade Estadual de Campinas



reis.je91@gmail.com



Resumo: O presente trabalho tem como objetivo apresentar uma leitura de três poemas de *Le chemin familial du poisson combatif*, de Pierre Alferi. Nos referidos poemas, o poeta nos apresenta um experimento concentrado no movimento de sair. Esses versos recuperam poeticamente as formulações científicas do biólogo germânico Jakob Von Uexküll a respeito da noção de “caminho familiar” e sua construção por animais como o peixe lutador e a gralha. Uexküll, em suas formulações, busca nos convencer que os animais são organismos que interagem diretamente com o mundo e que cada interação configura também um ponto de vista, um mundo desconhecido. Tal esforço é de alguma forma recuperado por Alferi, que buscará explorar o princípio básico do projeto científico do biólogo germânico: o empréstimo do ponto de vista de um animal espectador. A recuperação, entretanto, não deixa de carregar consigo alguns problemas, ignorados por Uexküll, cujo foco é a instauração de uma nova perspectiva científica em relação ao comportamento animal, como as limitações de acesso a um ponto de vista semelhante, mas completamente outro. Em outras palavras, a transposição da “experiência” perceptiva de um animal pela via da linguagem humana não deixa de ser, em certa medida, uma transposição limitada pela própria linguagem e, por consequência, contaminada pela nossa própria percepção. Como pretendemos propor nesta leitura, Alferi não só não ignorou tal problema como fez dele uma das motivações para sair, uma saída pela poesia que não deixa de ser uma exploração das limitações do gênero, mas também início de uma caminhada em direção à noção de animalidade e seu caráter dito insondável.

Palavras-chave: Poesia. Animalidade. Pierre Alferi.

Abstract: The aim of the present study is to offer a reading of three poems from *Le chemin familier du poisson combatif*, by Pierre Alferi. In these poems, the poet presents an experiment centered on the act of setting out. The verses poetically rework the scientific formulations of the German biologist Jakob von Uexküll concerning the notion of the “familiar path” and its construction by animals such as the fighting fish and the jackdaw. In his formulations, Uexküll seeks to persuade us that animals are organisms that interact directly with the world and that each interaction also constitutes a point of view—an unknown world. This effort is, in a certain sense, taken up by Alferi, who explores the fundamental principle of the biologist’s project: the borrowing of an observing animal’s point of view. Such a recovery, however, inevitably carries with it certain problems overlooked by Uexküll, whose focus lies in establishing a new scientific perspective on animal behavior—namely, the limitations inherent in accessing a point of view that is similar yet entirely other. In other words, the transposition of an animal’s perceptual “experience” through human language is, to some extent, constrained by language itself and consequently shaped by our own perception. As this reading proposes, Alferi not only acknowledges this problem but makes it one of the motivations for setting out—a departure enacted through poetry, which becomes both an exploration of the genre’s limitations and the starting point of a journey toward the notion of animality and its supposedly unfathomable character.

Keywords: Poetry; Animality; Pierre Alferi.

*Come shadow, come, and take this shadow up,
Julia’s Wild, de Louis Zukofsky*

*Alors j’ai bien besoin de toi pour avancer:
Une défense de la poésie, de Pierre Alferi*

Este texto tem como foco uma saída. O início de uma caminhada em direção à noção de animalidade e seu caráter dito insondável, em que perguntar se o caminho tomado em direção ao destino faz sentido e quem faz o caminho é tão ou até mais importante que chegar a ele. Algo que pode ser descrito como um experimento, nos sentidos do exercício científico e da ação de experimentar um fenômeno físico, o de sair. Para começar a tornar familiar o rumo, é importante especificar que o experimento em questão é levado a cabo pelo poeta, romancista, tradutor e professor francês Pierre Alferi (1963-2023) nos primeiros três poemas de seu segundo livro, *Le chemin familier du poisson combatif* (1992).

O livro citado é mais um daqueles em que há a presença de animais, uma aparição comum em grande parte da obra de Alferi, como bem demonstra Trudel em *Entre Zone et Zoo: Figures et écriture du devenir-animal chez Pierre Alferi* (2012), texto focado na figuração do animal nos textos do poeta francês. Entretanto, como pretendemos demonstrar, o que separa o livro em questão de seus semelhantes é o aprofundamento do mecanismo

experimental já presente em seu livro de estreia, *Les allures naturelles* (1991), que explora a antinaturalidade do movimento animal, e uma interessante inversão no modo de lidar com o animal e, por extensão, a animalidade, ao tomar a experiência dita humana como ponto de partida/encontro dessa noção.

Publicado em 1992, entre textos importantes para a compreensão de uma poética alferriana, como *Chercher une phrase* de 1991, *Vers le prose* de 1994 e *La mécanique lyrique* com Olivier Cadiot de 1995, *Le chemin familial du poisson combattif*, como propõe sua quarta capa, é um “relatório de uma aventura” dividido a partir de quatro experiências usuais: sair, passar o tempo, voltar para casa e observar. Cada uma das quatro partes possui uma estrutura básica introduzida por uma imagem e um curto poema prólogo grafado em itálico e uma sequência de poemas em que há uma alternância entre um poema “comum” e uma *reprise*, que segundo prescreve o livro são poemas que têm o primeiro verso em maiúsculas e são feitos para serem lidos duas vezes (*LCF*, p. 8). As três primeiras partes possuem ainda no fim de cada sequência um poema de um verso só grafado em itálico, uma espécie de conclusão acerca do experimento, que na verdade são *cut ups*¹ do livro *Mondes animaux et monde humain suivi de la Théorie de la signification* (1965), tradução francesa da primeira obra do etólogo nascido na Estônia e radicado na Alemanha, Jakob Von Uexküll. Como bem explora o ensaio *Pierre Alferi and Jakob von Uexküll* de Michael Sheringham (2010), a obra de Uexküll é a fonte de todos os quatro experimentos que dividem o livro: *Le chemin familial du poisson combattif* (O caminho familiar do peixe lutador), *Le moment de l'escargot* (O momento do caracol); *Demeure et territoire de l'épinoche* (Lar e território do esgana-gato); *La même rue, pour un oeil de mouche* (A mesma rua, pelos olhos de uma mosca).

Apesar das várias possibilidades de leitura que todas as partes do livro oferecem em relação à já mencionada questão animal, resolvemos nos concentrar na primeira parte e, mais especificamente, em seus três primeiros poemas, considerando que além de representarem um recorte menor da estrutura base de todas as partes do livro: poema introdutório-poema-*reprise*, também permitem uma leitura mais focada no processo de destinação que, segundo acreditamos, é uma das chaves para a compreensão de uma das dimensões mais importantes da questão animal para Alferi: a busca por uma resposta ou a construção de um caminho familiar frente ao mundo desconhecido e inacessível da experiência animal.

Nesse contexto, faz bastante sentido que o poeta busque um diálogo com a obra de Uexküll, cujas primeiras linhas de introdução também serviram tranquilamente como uma introdução ao livro de Alferi: “*Ce petit livre n’a pas prétention de servir de guide à une nouvelle science. Il s’en tient d’abord à ce que l’on peut nommer la description d’une*

¹ Descrito por Alferi e Olivier Cadiot em *La mécanique lyrique* (1995, p. 10) como o processo de recuperação de um texto já produzido em um contexto que possa renovar sua leitura, uma espécie de exumação do texto morto.

promenade dans des mondes inconnus”² (1965, p. 13). A dita “caminhada por mundos desconhecidos” de Uexküll é ao mesmo tempo um esforço científico e ético de busca de sentido, considerando que as ideias propostas em seu livro, em especial da noção de *Umwelt*, são uma resposta à visão mecanicista dos animais presente no racionalismo cartesiano. Isso fica claro quando, na introdução, Uexküll simula um diálogo entre um fisicista e um biólogo acerca do tema para ilustrar seu ponto de vista. Durante o diálogo em que o fisicista afirma que os organismos são estruturas mecânicas que respondem a qualquer tipo de estímulo da mesma forma, o biólogo vai demonstrar, a partir do ponto de vista de uma pulga, que, ainda que possa aceitar a visão de que organismos funcionam como máquinas, as respostas a estímulos na verdade dependeriam de “operadores”; isto é, dependendo do estímulo, o “operador” do mecanismo escolhe reagir ou não. Buscando exemplificar, o aparelho olfativo de uma pulga não é um mecanismo e sim um dos “operadores” por meio dos quais o artrópode responde aos estímulos do mundo ao seu redor. Desse modo, Uexküll busca nos convencer que os animais são organismos que interagem diretamente com o mundo e que cada interação configura também um ponto de vista, um mundo desconhecido.

Tal esforço é de alguma forma recuperado por Alferi em *Le chemin familier du poisson combattif*, considerando que buscará explorar o princípio básico do projeto científico do biólogo germânico: o empréstimo do ponto de vista de um animal espectador (SHERINGHAM, 2010, p. 125). A recuperação, entretanto, não deixa de carregar consigo alguns problemas, ignorados por Uexküll, cujo foco é a instauração de uma nova perspectiva científica em relação ao comportamento animal, como as limitações de acesso a um ponto de vista semelhante, mas completamente outro. Em outras palavras, a transposição da “experiência” perceptiva de um animal pela via da linguagem humana não deixa de ser, em certa medida, uma transposição limitada pela própria linguagem e, por consequência, contaminada pela nossa própria percepção.

Como pretendemos propor nesta leitura, Alferi não só não ignora tal problema como fez dele uma das motivações para *sair*, uma saída pela poesia que não deixa de ser uma exploração das limitações do gênero, uma das questões que movem a contemporaneidade da produção poética francesa dos anos 90, como aponta Gleize (2004, p. 47). O rumo e os efeitos da saída motivada por esse problema tornam-se ainda mais interessantes quando o poeta nivela o campo das espécies ao lidar apenas com a perspectiva do *homo sapiens* ao submeter-se, do seu modo, ao mesmo experimento que Uexküll utiliza para apresentar a noção de caminho familiar, um aspecto do comportamento animal ligado à percepção visual e reconhecimento do ambiente (UEXKÜLL, 1965, p. 63). Para tentar explicar o funcionamento do caminho familiar, Uexküll recorre a uma analogia simples, ele sugere que

2 “Este pequeno livro não pretende ser uma introdução a uma nova ciência. Pelo contrário, limita-se a ser apenas o que se poderia chamar de uma caminhada por mundos desconhecidos” (Todas as traduções presentes no texto são de nossa autoria).

imaginemos um passeio por uma área não familiar acompanhados de um guia local. Certo do caminho a seguir pelas incontáveis árvores e rochas, que para nós são uma paisagem qualquer, ele nos guiará com facilidade porque consegue diferenciá-las transformando-as em uma espécie de sinalização do caminho a seguir. A experiência subjetiva anterior com o ambiente cria o guia, e o guia é por sua vez o próprio caminho familiar. Antes de ceder à tentação de começar pelo meio do caminho, é importante que nos voltemos para o início, para o poema prólogo:

*Pour faire cette expérience
on place dans un aquarium
une cloison d'un bord à l'autre
percée en deux endroits
et une seconde au milieu
perpendiculaire et libre. Alors
en lui montrant une proie
on entraîne un poisson combatif
par le premier passage
le long de la seconde cloison
par le second passage
dans une ronde. Ensuite
voyant des proies à sa portée
il reféra tout le détour. Ainsi
le jeune choucas retourne
à son point de départ
qu'il n'avait pas reconnu
en venant par l'autre côté
(LCF, p. 13)³.*

É no prólogo que somos apresentados ao experimento com um peixe lutador descrito por Uexküll e uma observação acerca do comportamento das gralhas convertidas aqui em um poema de 18 versos por Alferi. No primeiro momento, podemos destacar a concisão com a qual o poeta francês nos oferece a descrição do passo a passo do experimento, que é aparentemente simples: precisaríamos apenas inserir duas divisórias, uma delas com dois furos, em um aquário, e em seguida induzir um peixe lutador a fazer o caminho já definido entre as divisórias, mostrando-lhe uma “presa”. A linguagem objetiva comum aos gêneros instrucionais não deixa de carregar consigo o aspecto cinematográfico comum à poesia de Alferi, comentado por autores como Lemos (2017, p. 49), que de forma precisa aponta no uso do *enjambement* pelo poeta “um instrumento de corte e montagem”, afirmação que pode

3 “Para fazer esse experimento / pomos uma divisória entre / as bordas de um aquário / perfurada em dois lugares / e uma segunda no meio / perpendicular e livre. Então / mostrando-lhe uma presa / guiamos um peixe lutador / através da primeira passagem / ao longo da segunda divisória / pela segunda passagem / em um círculo. Desse modo, / revendo a presa ao seu alcance / ele repetirá todos os desvios. Tal qual / a jovem gralha retorna / ao seu ponto de partida / que não reconheceu / ao vir da direção contrária” (tradução nossa).

ser comprovada de maneira mais aparente nas transições entre os versos 6-7, 12-13 e 14-15, mas que em todos os versos garante um ritmo de passo a passo que auxilia na compreensão detalhada do experimento. O detalhamento das ações nos primeiros 12 versos assume uma posição importante em um contexto de leitura em que o leitor pode se sentir atraído a tomar a saída sinalizada pela indefinição do pronome *on* do início do segundo verso. Uma saída rumo ao mundo desconhecido da percepção do outro a partir do experimento proposto por Alferi, que nos permite sugerir que o que está em jogo não é necessariamente quem executará as ações e sim quem deseja executá-las. O modo pelo qual o poeta se dirige ao seu destinatário, repassando-lhe instruções, enseja do último uma postura ética, no sentido de envolver-se ele também com o experimento/poema e eventualmente pensar algo a respeito de seus “resultados”. Assim envolvidos, podemos seguir adiante e, com as divisórias já dispostas, continuar a executar as instruções do poeta, que agora nos recomenda guiar o peixe lutador por entre as divisórias mostrando-lhe uma “presa”. Se executadas como sinalizadas, as ações nos permitirão contemplar o seguinte resultado: ao removermos as divisórias e mostrarmos uma “presa” novamente ao peixe lutador, ele refará os “desvios” anteriormente impostos pelas divisórias, entretanto, ao invés de sugerir que esta é portanto mais uma prova da existência do caminho familiar, como faz o autor original do experimento, Alferi realiza um corte abrupto introduzindo uma observação a respeito do comportamento de um segundo animal, a gralha, que também está presente no trecho do livro em que Uexküll discute o caminho familiar. A inserção do recorte é interessante, pois, além de introduzir um outro ser cuja percepção é totalmente diferente daquela do peixe lutador, retoma apenas um trecho específico da observação do etólogo gêrmanico, que, em sua versão integral, nos informa que, ao voarem ao redor de uma casa, as gralhas jovens tendem a refazer o caminho para retornar ao ponto de saída, uma vez que não o reconhecem vindo da direção contrária. O poema recupera apenas o retorno da gralha e aponta para uma relação de semelhança entre as espécies: como o peixe lutador, que tende a retomar os desvios, a gralha refaz o caminho guiada pela percepção e experiência física original de já o ter feito. Isso nos permitiria sugerir que, se por um lado o objetivo de Uexküll é apresentar as diferenças de percepção de mundo de diferentes espécies, o de Alferi seria o de insistir rastros de semelhança que as aproximam, recuperando o experimento no poema como um desvio para pensar na emergência das questões animais em um contexto de extinções em massa já bastante relevante no início dos anos 90. Essa recuperação se constitui ainda como uma tentativa de buscar uma saída pela poesia de uma estrutura de pensamento binária que produz a ideia de superioridade do homem, insistindo nas diferenças entre as categorias humano e animal, uma máquina antropológica, como propõe Agamben em *O aberto* (2013). Nesse sentido, o *cut up* do texto de Uexküll complementa o caráter de pesquisa científica que ecoa no versos, que podem

então ser lidos como parte da busca por uma resposta no corpo do texto morto. Reanimado, ele agora nos oferece a oportunidade de buscar por conta própria a partir da execução do experimento: o poema seguinte.

Composto por 37 versos, o segundo poema possui uma marcação de primeira pessoa que ajuda a identificá-lo como uma espécie de relato do experimento proposto pelo poema prólogo concentrado no primeiro passo do processo de construção do caminho familiar, o ato de sair. Nesse contexto, o uso da primeira pessoa no poema, de um *je* (eu), que pode parecer uma escolha comum à escrita de um relatório de experiência, ganha no poema algumas dimensões a serem exploradas que podem auxiliar na compreensão do mecanismo lírico, para usar a expressão de Alferi e Cadiot, que faz mover a instauração do caminho familiar no mundo desconhecido da experiência animal.

A primeira diz respeito à inversão da dinâmica observador-objeto de observação que corresponde à própria relação entre humano (sempre observador) e animal (sempre objeto de observação). Alferi se recusa a repetir o experimento como proposto no poema prólogo, toma um desvio consciente para complicar o caminho usual e criar um cenário de observação. Assumindo a partir de um *je* o risco de ser também objeto de observação, uma “cobaia autônoma”. Vale ressaltar que essa recusa, além de estar alinhada à perspectiva anti-anropocêntrica do poeta francês em relação à presença do animal na literatura — que, como bem aponta Trudel (2012, p. 150), resiste em enxergar nesse outro uma simples metáfora ou alegoria — não se configura como uma negação do caráter experimental do livro, pelo contrário, o novo paradigma de observação tem relação direta com a própria noção de experimento na obra do poeta. Segundo Bergstrom (2020, p. 212), em seu trabalho poético, Alferi parece se esforçar por meio de um rigoroso e contínuo exercício experimental para descobrir o que é possível ser inserido em um texto. Assim, não seria um exagero supor que a inversão nesse caso tem relação direta com a impossibilidade de textualizar a percepção do peixe lutador ou da gralha durante o processo de estabelecimento do caminho familiar dessas espécies, restaria para manter a rigorosidade do experimento recorrer ao animal próprio: o *je* ou *homo sapiens*; sinalizando por meio da primeira pessoa a presença de um animal, uma saída de emergência para fora de uma interioridade exclusivamente humana e, portanto, capaz de oferecer uma percepção passível de textualização.

A segunda diz respeito à adoção da primeira pessoa pelo poeta como uma estratégia de integração de um destinatário que não deixa de compartilhar com ele as possibilidades de convergência perceptuais e também físicas daqueles que pertencem à mesma espécie. Se no poema prólogo podemos nos valer da indeterminação do dêitico para assumir a responsabilidade de ser um destinatário disposto a realizar o experimento descrito, no segundo poema o modo pelo qual Alferi propõe o estabelecimento de uma relação com o destinatário é, acreditamos, um tanto mais complexa, mas que não deixa de integrá-lo e de fazer desse

esforço o próprio elã, o mecanismo lírico. Antes que uma máscara do poeta no poema, o eu que enuncia é sobretudo a imitação de uma voz anônima, nos lembra Alferi em *Procurar uma frase* (2024, p. 99), e como tal não pertence a ninguém, como a carta na garrafa à qual se refere Osip Mandelstam (1977, p. 59), ao comentar sobre a necessidade de indeterminação de um destinatário para que um poema possa ter “asas”, isto é, mover-se, ou melhor, vagar em busca de alguém que não só o encontre como também aceite o risco de ser o seu destinatário. Acontece que no caso do poema em questão um interlocutor e possível destinatário não lida apenas com imperativo ético de assumir a sua posição como tal, mas também com o vácuo do locutor, um sinal que aponta para a “emergência de uma subjetividade”, para usar as palavras de Sermet (2019). A autora, ao se debruçar sobre a questão do endereçamento, afirma que a “instabilidade generalizada” das referências dêiticas no discurso lírico fazem com que um poema em primeira pessoa convoque seu leitor a tomar o lugar do eu, tornando-se assim um “terceiro incluso”, que teria então a finalidade de assumir a posição dupla de remetente e destinatário (2019, p. 277-278). Embora Alferi rejeite a tradição lírica, no sentido de simples expressão do eu, a afirmação de Sermet nos ajuda a entender como a estrutura experimental de inversão que estabeleceu o *je* também funciona como uma saída para que o destinatário possa, ao ocupá-lo, compartilhar da experiência do outro animal que também somos. Dessa forma, o mecanismo lírico produz desvios a partir dos deslocamentos do eu que criam a sensação de um ponto de partida comum para remetente e destinatário, que, como a gralha, não poderíamos reconhecer vindos apenas do lado do destinatário, do lado exclusivamente humano. Tendo encontrado uma sinalização da saída de emergência, no sentido de emergir, para uma interioridade, uma perspectiva outra sem apagá-la por completo, resta sair para ver com o tato, como sugere Alferi, a execução do experimento.

Sorti. Il y a des pauses qui sont des coups de rame,
des longueurs parcourues les yeux fermés, les mains
dans les poches. Et même dans les tournants prévus,
toute une géométrie, une négociation inconscientes⁴
(LCF, p. 15).

O primeiro passo não é de fato primeiro se levarmos em consideração que a primeira palavra, o registro do movimento: *sorti*, funciona na verdade como a “presa” que impele movimento do peixe lutador do poema prólogo. Solta, *sorti* é apenas uma partícula do *participe passé* que necessita de um complemento, de um corpo que a faça ir adiante, mesmo que esse seja uma sombra ou substituto de um imaginário enunciador original. Ecoam nesse momento, os primeiros versos de *Julia's Wild*, de Zukofsky, poeta objetivista americano que teve uma seleção de ensaios traduzida pela primeira vez para o francês pelo próprio

4 “Saí. Há pausas que são golpes de remo, / distâncias percorridas de olhos fechados, mãos / nos bolsos. E mesmo nas curvas previstas / toda uma geometria, uma negociação inconsciente.”

Alferi. O poema suspenso antes do anúncio da primeira palavra é a sombra que pede a outra, um destinatário, para assumir a responsabilidade de movê-la, levá-la adiante: “*Come shadow, come and take this shadow up*”. *Sorti* é um dispositivo, que posto para funcionar no momento da leitura imprime um movimento ao texto imóvel. Nesse sentido é que o destinatário sai, que começa então a traçar a familiaridade do caminho, movendo-se sem se mover: uma “pausa”, uma suspensão de si mesmo, que possui a propulsão “de um golpe de remo” como propõe a comparação do primeiro verso. Daí a possibilidade de “percorrer as distâncias com os olhos fechados” e “mãos nos bolsos”, uma vez que tomar o caminho já estabelecido por Alferi no poema é retrospectivamente a recuperação da experiência no presente da leitura, para usar as suas palavras em *Procurar uma frase* (2024, p. 51). Esse poder de presentificação do passado narrado a partir da enunciação do texto que Alferi propõe faz inicialmente convergirem no poema o cálculo inconsciente da passada (já feito) e a execução do caminho no presente, assim, mesmo a “geometria” das “curvas previstas” vai tornando-se familiar. O cálculo no entanto é contínuo, não deixamos de negociar com outras possibilidades na continuidade do movimento.

D’autres ont des aventures ; étonné de ne rien attendre
plus impatientement qu’une heure libre, un prétexte
pour compliquer le chemin que j’emprunte tous les jours,
j’ai fait semblant de croire qu’il s’agissait d’une expérience⁵
(LCF, p. 15).

A urgência da negociação deixa claro a consciência de que são “Os outros que têm as aventuras”, supondo que não estão a pensar na execução do próprio caminho, o que os torna diferentes de quem ao ler o poema faz do caminho do outro o seu. Para esse último a aventura reside menos nos passos rumo ao desconhecido “dos outros” que na surpresa de encontrar-se disposto a “complicar o próprio caminho” ao “crer” que o movimento contínuo “faz parte de um experimento”. E como tal deve ter seu rumo estabelecido, negociado, uma vez que, como nos permitem fazer saber os versos seguintes, nenhum caminho além daquele “percorrido todos os dias” é capaz de gerar “o desvio desejado”, isto é, fazer do caminho usual uma observação do modo de estabelecimento do caminho familiar do animal *je*. Busca-se, assim, a partir do acaso “covarde” porque programado, um recorte que poderia emular a concisão do aquário do peixe lutador, já que um outro caminho mais longo “como o cruzamento de um túnel” torna obscuros os passos, dificulta a observação do reconhecimento do que é familiar. Junto ao caminho estabelecido está também o destino que não por acaso é o “mesmo ponto de saída”, retomando mais um aspecto do experimento do prólogo. Esses “cálculos míopes”, para usar a expressão do terceiro poema, é que tornam difícil reconhecer que o movimento

⁵ “Outros têm aventuras; pasmo por não esperar nada / mas ansiosamente que uma hora livre, um pretexto / para complicar o caminho que percorro todos os dias, / fingi acreditar que fazia parte de um experimento”.

realizado pelo corpo para caminhar não é um esforço tático: *Pas si facile de se convaincre que marcher se fait pas à pas, / qui'ici le modèle est le tact, non la vue*⁶ (LCF, p. 16). Podemos confirmar mais adiante que a visão referida aqui não é necessariamente o uso dos olhos, mas uma retrospectiva, uma memória visual que nos convence do avanço, fazendo do corpo a sombra que segue e leva-o adiante ficar um pouco para trás. Se aqui já é possível perceber um sinal da falha na sincronia entre o ritmo do caminhar e da retrospectiva que se adianta, empurrando para o presente o caminho que já foi feito por Alferi, mas não por quem lê, é justamente porque começamos a ter um feixe do efeito que o caminho familiar impõe ao movimento. Quando imaginamos a partir do poema a “paisagem expandida” inicialmente nada familiar, a linguagem cinematográfica e sua cadeia de cenas de lugares em sucessão como um ímã nos atraem para o polo do familiar ou no mínimo nos impele a continuar em direção ao destino, mesmo em um centro urbano como Paris:

le trapèze jaune et blanc des V° et VI°
arrondissements, ses confins esquissés vert clair,
un trait noir, tremblant, gras comme celui d'une pointe
feutre. Ce sont au contraire les séquences
– l'enseigne du relieur, la grue, la blanchisserie,
le mur interminable de l'Institut des Jeunes Sourds,
la palissade en plastique vert et gris, les grilles, le bassin –
qui constituent le fonds de l'art de la mémoire⁷
(LCF, p. 15-16).

A capacidade de agrupar essas sequências a partir da retrospectiva é o que constitui “a essência da arte da memória”, o eixo fundamental do estabelecimento do que entendemos por caminho familiar. Em outras palavras, essa técnica auxilia na organização de conexões de sentido entre espaços que simultaneamente coexistem na memória e no mundo real e guiam um movimento sem a necessidade de uma nova percepção do redor. Daí a afirmação de que no meio desse processo de retrospectiva, visível apenas na leitura do poema, o que está em jogo é uma topologia “obscura”, por isso imperceptível, da expansão contínua do espaço da memória em direção ao mundo muscular do movimento, que não deixa de ser para nós, quando enunciada, um fato da nossa zoologia, que diz respeito à “natureza” do animal *je*. Na interioridade o caminho familiar para nós deixa de ser um problema de percepção do ambiente e passa a ser um problema de destinação, de escolher o destino para em seguida iniciar o cálculo da “topologia obscura” que sempre sinaliza a saída. Por isso, quando os

6 “Não é fácil de se convencer que andar é dar passos, / que o padrão aqui é o tato e não a visão”.

7 “o trapézio amarelo e branco dos V° e VI° / arrondissements, seus limites esboçados em verde claro, / um traço negro, trêmulo, escuro como a ponta / de uma caneta. Pelo contrário são as sequências / – a placa da gráfica, o guindaste, a lavanderia / o muro interminável do Instituto dos Jovens Surdos, / a cerca de plástico verde e cinza, as grades, o lago – / que compõem a essência da arte da memória”.

versos nos fazem recuperar uma busca por sentido em “artigos sobre o senso de orientação” não encontramos uma definição correspondente, seja ela a ideia de “algoritmo local” ou de um “faro de corpo inteiro”.

Assim, nada faz tanto sentido quanto continuar a investigação durante o monólogo em movimento: “*Je monologue en route sur le ton contraint de la science / amusante, un cobaye autonome*”⁸. A consciência desse monólogo é um aceno para entender a sua comicidade, afinal quem enuncia parece ter sido tomado pela loucura do locutor que é indiferente aos outros que o cercam enquanto caminha, a mesma loucura à qual se refere Mandelstam quando se pergunta para quem o poeta fala (1977, p. 58). E não só isso, aceitar falar consigo mesmo e ocupar o *je*, que é chave do dispositivo do experimento, também é a razão da quebra do tom contido da ciência na linguagem que, após o corte do *enjambement* entre os versos 32 e 33, passa a ser lúdica, justamente porque permite a existência de uma “cobaia autônoma”. A palavra “cobaia” é pouco usual em contextos científicos justamente pela conotação pejorativa que assumiu, qual seja, a de um objeto de experimento que desconhece fazer parte de um. Nesse sentido, seria impossível ser uma cobaia consciente, sem assumir as regras de um jogo, de aceitar a ludicidade de um experimento, acima de tudo, poético. Nesses termos, a retrospectiva, que na verdade nunca parou, continua a nos mover pelas ruas de Paris sinalizando o rumo da saída:

[...]. La rue des Feuillantines,
la rue Saint-Jacques jusqu’à l’église Saint-Jacques-du-Haut-Pas,
la rue de l’Abbé-de-l’Epée jusqu’au jardin du Luxembourg
forment une gaine visuelle étanche qui m’imprime
le mouvement qui lui manque⁹
(LCF, p. 16).

A retomada dos versos que recolocam a cidade em cena serve ainda para dar uma forma visual à experiência de trilhar um caminho familiar construída até aqui: a de um mecanismo imóvel que faz mover, algo semelhante a um poema. A sombra que chama a sombra. O sentido da forma, entretanto, só parece ser visível para quem escolhe fazer o caminho, aceita o risco de sair de si ou de pelo menos imaginar-se como um outro.

Tendo percorrido o caminho até aqui o verso inicial sinalizado pelas letras maiúsculas do terceiro e último poema que comentaremos parece conectar-se de imediato com experimento executado, como um espécie de conclusão concisa: *LE REGARD TATE LES PAROIS*. A sinestesia retoma o sentido do “invólucro visual”; é ele que tateia as paredes e arquiva as cenas que serão utilizadas na retrospectiva que impele o movimento do caminho

⁸ “Ao caminhar falo comigo mesmo no tom contido da ciência / lúdica uma cobaia autônoma”.

⁹ Rua Feuillantines, / rua Saint-Jacques até a igreja Saint-Jacques-du-Haut-Pas, / rua l’Abbé-de-l’Epée até o jardim de Luxemburgo / formam um invólucro visual impermeável que me oferece / o movimento que ele não tem.

familiar. De todo modo, é importante apontar que a apreensão de qualquer conclusão que resulte dessa, que é a primeira *reprise* do livro, só é possível a partir de um desvio, mais um pretexto para complicar o caminho usual, já que se seguirmos as instruções de Alferi, renovando o compromisso ético de ser o leitor engajado com o jogo experimental, devemos ler a *reprise* duas vezes.

LE REGARD TATE LES PAROIS
la ville n'a pas de plan, on ne voit pas le plan
les signes de piste sont précis et discrets
on retient des images actives et leur ordre
tout peut s'apprendre ainsi par cœur
on avance mais on se demande, à certain moments, si vraiment
on avance mais on se demande, à certain moments, si vraiment
une enjambée vaut une phrase
le trajet n'a pas de dessin, on ne voit pas le dessin
les pas d'orientation sont des calculs myopes
on avance dans un tube capillaire onduleux
tout est compact opaque autour¹⁰
(LCF, p. 16).

A repetição adiciona uma última camada ao processo experimental iniciado com o primeiro poema criando uma espécie de desvio que dificulta a apreensão de qualquer sentido imediato que possa surgir desse que é um poema que conclui algo acerca da etapa anterior do experimento ou pelo menos que levaria à busca pela resposta adiante. Considerando a “meteorologia do sentido” de Alferi, o efeito da leitura dupla converte o poema em uma “nuvem”, um lugar de experiência, em qual “teor semântico importa menos nos produtos de uma arte, do que a maneira pela qual o sentido se produz, se oferece e se recusa, se desdobra, se reserva” (2024, p. 17). Nesse sentido, a preocupação mais aparente com o ritmo é mais do que justificada e se concentra no próprio processo de repetição: repetição de palavras, de esquemas de verso e de versos completos que acentuam as aliteraões e fazem flutuar a busca pelo sentido.

Aliás, se ainda podemos dizer algo sobre essa busca, que de certa forma se confunde com a noção de caminho familiar, é que ela própria só faz sentido, isto é, leva a algum lugar, quando ignoramos a necessidade de um mapa, de um referencial que antecede a experiência, considerando que, como nos sugere o poema: “não há mapa”. Como reforça a leitura de Lemos (2017, p. 59) do mesmo poema, não há uma possibilidade de referencialidade do tipo de um mapa, pois a experimentação física do espaço geralmente não condiz com sua

10 “O OLHAR TATEIA AS PAREDES / a cidade não tem mapa, não vemos o mapa / os sinais da pista são precisos e discretos / gravamos as imagens ativas e a ordem delas / assim tudo se aprende de cor / a gente às vezes avança, mas se questiona se realmente / a gente às vezes avança, mas se questiona se realmente / uma passada vale uma frase / a rota não tem forma, não vemos a forma / as etapas de orientação são cálculos míopes / a gente avança em um tubo capilar ondulado / tudo é compacto opaco ao redor.”

forma. Trata-se, nos lembra o segundo poema, de um problema topológico, uma vez que o cálculo do caminho familiar sempre deforma o mapa para traçar a sua própria “precisa e discreta” sinalização subjetiva. Os versos seguintes então fazem referência direta ao processo de retrospecto do segundo poema que, ao mesmo tempo, apresenta a sequência de cenas “ordenadas” e “aprendidas de cor”, mas também deformadas pela experiência da repetição do caminho familiar, basta lembrar o “muro interminável” do Instituto de Jovens Surdos.

Nesse cenário de possíveis repetições *ad infinitum*, Alferi nos impõe mais um dilema. No processo de dupla leitura, repetimos quatro vezes a mesma dúvida: será que realmente avançamos? É possível avançar, como também se questiona Sheringham (2010, p. 118), quando o caminho depois de várias repetições tornou-se tão familiar ao ponto de ser ele que determina os movimentos de quem caminha? Antes de responder a dúvida o *enjambement* a desdobra a partir da segunda repetição, faz um desvio que garante o avanço, ele agora é dado como certo numa estrutura sintática que leva em conta o passo para o verso seguinte: “*on avance mais on se demande, à certain moments, si vraiment une enjambée vaut une phrase*” (a gente às vezes avança, mas se questiona se realmente um passo vale uma frase). O leitor atento à poética alferiana poderia sugerir que esse avanço segue “rumo à prosa”, reinserindo a dúvida no contexto de “busca da frase”, isto é, conforme Lemos (2017, p. 45), de um “trabalho de alargamento de nosso mundo e de nossa possibilidade de pensar, [...] refazendo de maneira incessante frases e imagens gastas”, repetidas. Pensar na possibilidade de avanço é de algum modo avançar, confirmam os versos finais pondo uma última imagem em cena: passos adiante em um “tubo capilar onduloso” enraizado em um mundo compacto e opaco, que serviria aqui como um correspondente visual do caminho familiar. A imagem nos põe em processo de colisão com o ponto de partida, já que é possível reconhecer nela a busca de uma resposta ou estabelecimento de um caminho familiar frente à opacidade do mundo desconhecido e inacessível da experiência do animal que também somos.

Se Alferi nos propõe essa experiência ética possível a partir do aceite do convite da sombra que pede que sejamos um destinatário assombrado pelo caminho familiar já estabelecido enquanto destino, se levamos adiante o experimento lúdico iniciado com os três poemas, não deixamos de fazer porque nos apiedamos do mesmo poeta que pede em “*Une défense de la poésie*” nossa ajuda para avançar. Nesse contexto de relação com a poesia, o que chamamos de experiência ética é aquela em que, conforme afirma o professor e poeta Marcos Siscar (2011, p. 48),

a técnica não é um mero abridor de lata da subjetividade escolhida a dedo, mas, em sua produtividade característica, um modo de apontar para os vazios da interioridade em que nos situamos: um modo tão contundente que transforma esses vazios em espaço de convivência, de destinação, de herança.

Buscando concluir, poderíamos afirmar que o experimento iniciado pelos três poemas aqui lidos, concentrados no movimento de sair, recuperam poeticamente as formulações científicas de Uexküll insistindo em seus desvios, brechas e desejo pela busca de sentido em contextos em que procurá-lo é construir um caminho familiar a ser compartilhado. Os poemas revelam-se então o próprio caminho familiar, trata-se, entretanto, de um tipo de revelação distante de qualquer efeito transcendente, seu efeito é pragmático, já que nos permite o uso do “mecanismo poético” para ver funcionar em nós o “invólucro visual que imprime movimento”. Assim, por meio de suas maquinações experimentais de linguagem, Alferi nos sugere que a percepção do caminho familiar do peixe lutador ou da gralha, embora diferentes, carrega consigo o mesmo efeito antinatural de um mecanismo que construído sinaliza um destino, uma saída de emergência para fora da opacidade do desconhecido.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O aberto: o homem e o animal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

ALFERI, Pierre. *Le chemin du poisson combatif*. Paris: POL, 1992.

ALFERI, Pierre. *Procurar uma frase*. Tradução de Inês Oseki-Deprê. Belo Horizonte: Relicário, 2024.

ALFERI, Pierre; CADIOT, Oliver. *La mécanique lyrique*. *Revue de Littérature Gennérale*, Paris, v. 1, p. 3-22, 1995.

BERGSTROM, Victoria. Entre signal reçu et crypté: Pierre Alferi's Poetics of Remediation. *French Forum*, Pennsylvania, Penn Press, v. 45, n. 2, p. 205-222, 2020.

GLEIZE, Jean-Marie. Para onde vão os cães. Tradução: Masé Lemos. *Inimigo Rumor*, São Paulo/ Rio de Janeiro, n. 16, p. 38-49, jan./jun., 2004.

LEMO, Masé. Rumo à prosa: a frase na poesia de Pierre Alferi. In: GORRILLOT, Bénédicte et al. (orgs.). *Poesia e interfaces: operações, composições, plasticidades*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

MANDELSTAM, Osip. *Selected Essays*. Translated by Sidney Monas. Austin: University of Texas Press, 1977.

SERMET, Joëlle de. O endereçamento lírico. Tradução de Francine Fernandes Weiss Ricieri e Maria Lúcia Dias Mendes. *Lettres Françaises*, São Paulo, Unifesp, v. 2, n. 20, p. 261-279, 2019.

SHERINGHAM, Michael. Pierre Alferi and Jakob von Uexküll: Experience and Experiment in Le Chemin Familier Du Poisson Combatif. *SubStance*, vol. 39, n. 3, p. 105–27, 2010.

SISCAR, Marcos. *Ana Cristina Cesar*. Coleção Ciranda de Poesia. Rio de Janeiro: Eduerj, 2011.

TRUDEL, Eric. Entre Zone et Zoo: Figures et écriture du devenir-animal chez Pierre Alferi. *French Forum*, Pennsylvania, Penn Press, v. 37, n. 1, p. 149-165, 2012.

UEXKÜLL, Jakob Von. *Mondes animaux et monde humain suivi de la Théorie de la signification*. Trad. Philippe Muller. Paris: Éditions Denoël, 1965.