

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA INSTITUTO DE LETRAS E
LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

CORA MARIA COSTA DAVI

**DESLIMITES DO SER: ANÁLISE DA POESIA DE MANOEL DE BARROS SOB A
ÓTICA DO PERSPECTIVISMO AMERÍNDIO**

**UBERLÂNDIA
2025**

CORA MARIA COSTA DAVI

DESLIMITES DO SER: ANÁLISE DA POESIA DE MANOEL DE BARROS SOB A ÓTICA DO PERSPECTIVISMO AMERÍNDIO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Sergio Guilherme Cabral Bento

UBERLÂNDIA
2025

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

D249 Davi, Cora Maria Costa, 1993-
2025 Deslimites do ser: [recurso eletrônico] : análise da poesia de
Manoel de Barros sob a ótica do perspectivismo ameríndio / Cora
Maria Costa Davi. - 2025.

Orientador: Sergio Guilherme Cabral Bento.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Pós-graduação em Estudos Literários.

Modo de acesso: Internet.

DOI <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2025.613>

Inclui bibliografia.

1. Literatura. I. Bento, Sergio Guilherme Cabral,1975-, (Orient.).
II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Estudos
Literários. III. Título.

CDU: 82

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091

Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902

Telefone: (34) 3239-4539 - www.ppglit.ileel.ufu.br - secppgelit@ileel.ufu.br, coppgelit@ileel.ufu.br e atendppgelit@ileel.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários - PPGELIT				
Defesa de:	Mestrado Acadêmico em Estudos Literários				
Data:	09 de setembro de 2025	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	16:30
Matrícula do Discente:	12312TLT002				
Nome do Discente:	Cora Maria Costa Davi				
Título do Trabalho:	Deslimites do ser: análise da poesia de Manoel de Barros sob a ótica do perspectivismo ameríndio				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	Linha de Pesquisa 1: Literatura, Teoria e Crítica				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Voz e Diferença na Poesia e na Canção				

Reuniu-se, por videoconferência, a Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários composta pelos professores doutores: Sérgio Guilherme Cabral Bento da Universidade Federal de Uberlândia / UFU, orientador da candidata; Edmundo Antonio Peggion da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho / Unesp; Paulo Fonseca Andrade da Universidade Federal de Uberlândia / UFU.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Prof. Dr. Sérgio Guilherme Cabral Bento, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, que passaram a arguir a candidata. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando a candidata:

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que, após lida e revisada, foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Sérgio Guilherme Cabral Bento, Professor(a) do Magistério Superior**, em 10/09/2025, às 08:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Paulo Fonseca Andrade, Professor(a) do Magistério Superior**, em 10/09/2025, às 08:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Edmundo Antonio Peggion, Usuário Externo**, em 12/09/2025, às 14:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cora Maria Costa Davi, Usuário Externo**, em 13/09/2025, às 15:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **6665931** e o código CRC **CABDBA53**.

À minha mãe, por acreditar em mim até mesmo quando eu já não mais acreditava. Pelo incentivo e auxílio nos plantios duros e dolorosos, ainda em terras áridas, no cultivo da esperança — sempre, “apesar de, ainda que”. Por me ensinar a ver as coisas miúdas do mundo desde sempre; pelos plantios na mina d’água; pela esperança do sonho de açúcar mascavo embrulhado num papel de seda azul.

À minha esposa, meu amor, Érika: por inspirar, acreditar, acolher. Por segurar as broncas e as pontas nos dias cinzas e tempestuosos. Pelo sossego, pela rede e folia. Pelas conversas, partilhas e traduções em filosofias passarinhescas. Por toda a sua natureza e beleza. Por pulsar vida em mim.

Ao meu pai, por sua existência. Por todos os despropósitos, histórias, simplicidade e filosofia. Pelos homens do ar, a magia e o esotérico. Pelo Kadett, as mangas, as bolinhas de gude e o fumo de rolo, que se desdobram em poesia.

Ao Mussum, pelos deslimites.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Nana, Margot, Blue, Mogli, Fausto e Mefi, pela companhia e afeto.

À Clara, pela nossa amizade, pelo apoio, amor e força na vida.

Aos meus compadres Victor e Paula, por vibrarem e apoiarem os meus sonhos, pela força, confiança e companheirismo. Por me inspirarem tanto a perseverar nessa vida.

Ao Lucas e a Flávia, por serem fonte de afeto, força e incentivo durante toda a minha vida e jornada acadêmica.

À minha irmã Ana Flávia, por todo o apoio e amor.

Ao meu irmão Rafael, por todo o cuidado e apoio comigo. Pela paçoca da maternidade. Por toda firmeza e positividade de sempre, por iluminar e abrir caminhos.

Aos meu irmão Lívio, por toda sua gentileza e delicadeza com o mundo.

Ao meu irmão Fabiano, pela amizade. Por ser fonte de doçura e afeto nessa existência.

Às minhas cunhadas e cunhados: Maria, Cesinha, Lari, Vitim e Sarah, fundamentais nessa jornada, por serem fonte de incentivo e inspiração, por serem força e afeto.

Às cunhadas Eli, Flávia, Paula, Vivica e Luana. Ao meu cunhado Carlos. Aos meus sobrinhos: Ciro, Cecília, Rafaela, Bernardo, Joaquim, Melissa, Cecília, Jorge, Matheus, Isaque e Kaio.

À professora e amiga Maria Luísa Galvão (Mamãe Ursa), por tantos ensinamentos sobre o xamanismo, a vida, a natureza e a existência.

Às minhas professoras, tia Lu e tia Antônia, por me proporcionarem aprendizados constantes, fundamentais para a minha formação.

Às minhas amigas e colegas de labuta, à Maria Rita e Raisal, pelo auxílio, apoio, força e compreensão.

Ao professor João Carlos Biella, por sua poesia, pela amizade, pelas conversas, maçãs e cafés compartilhados. Por me ensinar que a imaginação é potência e caminho de vida.

Ao professor Sérgio Bento, meu orientador, pela orientação tão generosa, gentil e paciente, pela partilha, escuta e inspiração ao longo deste percurso. Me sinto imensamente grata e honrada por ter tido a sua orientação nessa jornada.

À banca examinadora, composta pelos professores Edmundo Peggion e Paulo Fonseca Andrade, pela presença, disponibilidade e por todas as contribuições para a realização desta pesquisa, expressei minha profunda gratidão. Sinto-me honrada por tê-los avaliando este trabalho e compartilhando este momento da minha vida.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG), pelo apoio financeiro.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários (PPGLIT/UFU), pelo espaço

de formação e reflexão crítica, essencial para o desenvolvimento deste trabalho.

Às pessoas que não mencionei nominalmente, mas que, de alguma forma, contribuíram para que esta pesquisa pudesse existir e se concretizar neste mundo.

A mim, por não desistir.

Teve a semente que atravessar panos podres,
criames de insetos, couros, gravetos, pedras,
ossarais de peixes, cacos de vidro etc. — antes de
irromper.

(...)

P.S. No achamento do chão também foram
descobertas as origens do voo.

(Manoel de Barros)

RESUMO

Esta dissertação de mestrado, intitulada *Deslimites do Ser: Análise da Poesia de Manoel de Barros sob a Ótica do Perspectivismo Ameríndio*, investiga as relações entre a obra de Manoel de Barros e a perspectiva filosófica e antropológica do *perspectivismo ameríndio*, conforme proposto por Eduardo Viveiros de Castro. A pesquisa dedica-se a analisar a dissolução das fronteiras entre humano e não-humano na poesia de Barros, articulando uma ontologia poética que desafia o antropocentrismo e a primazia da razão ocidental. O estudo dialoga com cosmologias indígenas, especialmente com *A Queda do Céu*, de Davi Kopenawa e Bruce Albert, obra que apresenta uma visão de mundo onde o conhecimento emerge da relação sensível com o mundo não-humano e da experiência xamânica. A figura do xamã, mediador entre diferentes existências e portador de múltiplos pontos de vista, oferece uma chave interpretativa para compreender a poética barreana. A análise incide sobre os poemas *Ninguém*, *Árvore*, *Borboletas*, *Formigas* e *A Borra (Ensaio Fotográfico)*, (2000); *Biografia do Orvalho* e *A Menina que apareceu grávida de um gavião (Retrato do Artista Quando Coisa)*, (1998); *Palavras, De Urubu, Lides de campear e Apanhador de desperdícios (Poesia Completa)*, (2010); e *Canção de Ver (Poemas Rupestres)*. A dissertação propõe que a linguagem de Barros promove uma dessubjetivação poética e uma horizontalização das relações com o mundo, revelando sua obra como um campo fértil para uma ecologia do sensível.

Palavras-chave: Manoel de Barros; perspectivismo ameríndio; xamanismo; devir; ecologia do sensível.

ABSTRACT

This master's dissertation, entitled *Deslimites do Ser: Análise da Poesia de Manoel de Barros sob a Ótica do Perspectivismo Ameríndio* ("Limits Undone: An Analysis of Manoel de Barros's Poetry through the Lens of Amerindian Perspectivism"), explores the connections between the poetic work of Manoel de Barros and the philosophical-anthropological framework of Amerindian perspectivism, as developed by Eduardo Viveiros de Castro. The research focuses on the dissolution of boundaries between human and non-human realms in Barros's poetry, articulating a poetic ontology that challenges anthropocentrism and the dominance of Western rationality. It establishes a dialogue with Indigenous cosmologies, especially as presented in *The Falling Sky*, by Davi Kopenawa and Bruce Albert, where knowledge is deeply rooted in the relationship with the non-human world and shamanic experience. The figure of the shaman, understood as a mediator of worlds and perspectives, becomes a central interpretative key for Barros's poetics. The analysis draws on the poems *Ninguém*, *Árvore*, *Borboletas*, *Formigas*, *A Borra*, *Biografia do Orvalho*, *A Menina que apareceu grávida de um gavião*, *Palavras*, *De Urubu*, *Lides de campear*, *Apanhador de desperdícios*, and *Canção de Ver*. The dissertation argues that Barros's poetic language enacts a process of desubjectivation and a horizontalization of relations with the world, establishing his work as a fertile ground for a sensitive ecology.

Keywords: Manoel de Barros; Amerindian perspectivism; shamanism; becoming; ecology of the sensible.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 Manoel de Barros no escritório

12

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
PRIMEIRO CAPÍTULO: CAÓTICA, DESORDENADA, TRANSGRESORA, SUBVERSIVA. ASSIM É A NATUREZA, ASSIM É A POESIA BARREANA.	15
1.1. Manoel de Barros a ruptura do paradigma entre natureza e cultura: florestaria e o contato com outros.	15
1.1.1 . NINGUÉM	20
1.1.2. FORMIGAS	24
1.1.3 BIOGRAFIA DE UM ORVALHO	30
1.1.4 PALAVRAS	35
1.1.5 BORBOLETAS	38
1.1.6 ÁRVORE	45
1.1.7 A BORRA	50
CAPÍTULO 2. Manoel de Barros e a Inventionária do Resto do Mundo: A poética de um bricoleur.	54
2.1 Do Corpo ao Verbo: Performance, Imaginação e Criação na Poesia como Experiência.	54
2.3 A palavra como desperdício fértil para homens, pedras, rãs e passarinhos: Uma inventionária do resto.	58
CAPÍTULO 3. Ver com os Olhos dos Outros: A Poética de Manoel de Barros entre Xamanismo e Perspectivismo	63
3.2. Bricolagem e Perspectivismo Ameríndio: Uma Ontologia da Reinvenção	71
3.3 O Xamanismo e o Conhecimento Não-Humano em Barros: O corpo como lugar da diferença.	72
3.3.1 A Menina que apareceu grávida de um gavião	80
3.4 Devir-Animal e Multiplicidade Ontológica	85
3.4.1 DE URUBU	88
3.5. Predação e Alteridade: Um Desvio Poético	92
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	94
ANEXOS	105
Anexo A:	105
APÊNDICE	105
Apêndice A -O Primeiro Xamã	105

INTRODUÇÃO

Esta dissertação de mestrado propõe um mergulho analítico na poesia de Manoel de Barros, investigando a intrínseca relação entre sua obra e o perspectivismo ameríndio, tal como elaborado por Eduardo Viveiros de Castro. Ao fazer isso, buscamos desvelar como a escrita barriana não apenas aborda, mas efetivamente dissolve as fronteiras convencionais entre o humano e o não-humano, articulando uma singular ontologia poética que questiona radicalmente o antropocentrismo e a razão humana.

A poesia de Manoel de Barros, poeta mato-grossense, destaca-se por uma escrita peculiar, marcada pelo agenciamento insólito de palavras, objetos, bichos e pessoas. Essa “torção de relações”, que à primeira vista pode parecer trivial, revela a beleza e o valor no que há de mais ínfimo, no umbigo do chão. Em sua incessante busca pelo “criançamento das palavras”, Barros dança com o tema elementar da natureza, oferecendo um ponto de vista “primitivo” do e no mundo. O próprio poeta corrobora essa inclinação ao afirmar: “—Tenho em mim um sentido de aldeia e dos primórdios. Eu não caminho para o fim, eu caminho para as origens [...] conceito de vanguarda primitiva há de ser virtude da minha fascinação pelo primitivo” (BARROS, 2007). Nessas linhas, ele forja uma “palavra-natureza”, onde a palavra se imbrica com a natureza e vice-versa.

A presente pesquisa desenvolve uma análise aprofundada de poemas que são parte constituinte da obra literária de Manoel de Barros. São selecionados poemas de obras distintas: Ninguém, Árvore, Borboletas, Formigas e A Borra (Ensaio Fotográfico, 2000); Biografia do Orvalho e A Menina que apareceu grávida de um gavião (Retrato do Artista Quando Coisa, 1998); Palavras, De Urubu, Lides de campear e Apanhador de desperdícios (Poesia Completa, 2010); e Canção de Ver (Poemas Rupestres). Por meio dessa seleção, identificamos as assonâncias da escrita poética de Barros com os pressupostos do perspectivismo ameríndio, elaborado por Eduardo Viveiros de Castro e Tania Stolze. Em linhas gerais, esse termo diz respeito às ideias e percepções, presentes nas cosmologias amazônicas, a respeito de como humanos, animais e espíritos veem-se a si mesmos e aos outros seres. É importante dizer que essa concepção, o conceito de perspectiva ou ponto de vista, agencia uma possibilidade de redefinição relacional das categorias clássicas de natureza, cultura e sobrenatureza.

Estudiosos argumentam que a antinomia entre duas caracterizações do pensamento indígena é que, de um lado, o etnocentrismo nega os predicados da humanidade aos humanos

de outros grupos e, de outro, o animismo, que os estenderia a seres de outras espécies (CASTRO, 1996). Considerando esses pontos, o tema desta pesquisa parte de uma sociedade colonizada e colonizadora, na qual é importante rever conceitos que ultrapassam e procuram superar a ideia de sujeito, sociedade e natureza impostas por uma perspectiva colonial ainda presente na atualidade. Há uma ideia hierárquica do Homem diante da Natureza que leva à conhecida discussão dicotômica entre Natureza e Cultura. A partir da obra literária de Manoel de Barros, propomos contribuições para mudanças na perspectiva que se pauta dentro de uma concepção cultural que condiciona o sujeito a um pensamento único de existência, ampliando assim nosso ponto de vista. Ao passo que o antropocentrismo deixa de ser referência basilar para pensar o humano, atuamos com uma ferramenta para a superação de uma ontologia colonial, quebrando a rigidez de pensamento e exercitando um reconhecimento de incontáveis possibilidades de ser.

Há uma relevância social presente neste texto, que é, também, enxergar a poesia de Manoel como um manifesto ao movimento ecológico existente, que busca a preservação da natureza e que, inclusive, é confirmado por Alfredo Bosi (1996): “Conhecida por poucos durante longo tempo, a obra de Manoel de Barros só alcançou o êxito que merece depois que sopraram também no mundo acadêmico os ventos da ecologia e da contracultura.” (BOSI, 2017, p. 523).

Neste trabalho, o leitor acessa uma análise do corpus escolhido, apresentado no início desta introdução. Trata-se de poemas que transcendem a perspectiva humana e colonizadora, nos quais Manoel desloca o olhar do humano para o não-humano, horizontalizando a relação entre o homem e os seres que coabitam com a natureza.

É fundamental considerar a vida e a trajetória desse poeta, uma vez que essas dimensões da pesquisa estão intrinsecamente relacionadas à sua concepção de vida e à maneira como se refletem em sua produção literária. Manoel Wenceslau Leite de Barros [Figura 1], filho de família rural, poeta brasileiro, nasce em Cuiabá, em 19 de dezembro de 1916. Muda-se para uma zona rural em Corumbá um ano após seu nascimento e para Campo Grande aos 13 anos, onde vive grande parte de sua vida. Entra para um colégio interno, onde permanece por dez anos.

Há relatos de que, aos dezoito anos, integra a União da Juventude Comunista. Ainda que tenha tido contato com a poesia desde a infância, Manoel tem seu primeiro livro escrito apreendido por um policial após uma confusão. Aos 19 anos, em 1937, faz a primeira tiragem artesanal de seus livros. Poemas concebidos sem pecado conta com 20 cópias artesanais e

mais uma que fica com Manoel. Torna-se bacharel em direito pela Universidade do Rio de Janeiro em 1941. Vive na Bolívia, no Peru e em Nova York, onde cursa cinema e pintura no Museu de Arte Moderna. Em 1947, casa-se com Stella Barros, com quem tem três filhos: Pedro, João e Maria. No retorno ao Brasil, para Campo Grande, em 1960, Manoel começa a trabalhar como fazendeiro e criador de gado. Dois de seus livros, *O Guardador de Águas* (1989) e *O Fazedor de Amanhecer* (2001), recebem o prêmio Jabuti de Literatura, consagrando Manoel na literatura brasileira. Produz em torno de 34 obras literárias, além de ter seus poemas musicalizados por Márcio de Camillo, com ilustrações de sua filha, Martha Barros, que produz o CD *Crianceiras* (2004).

Figura 1 Manoel de Barros no escritório

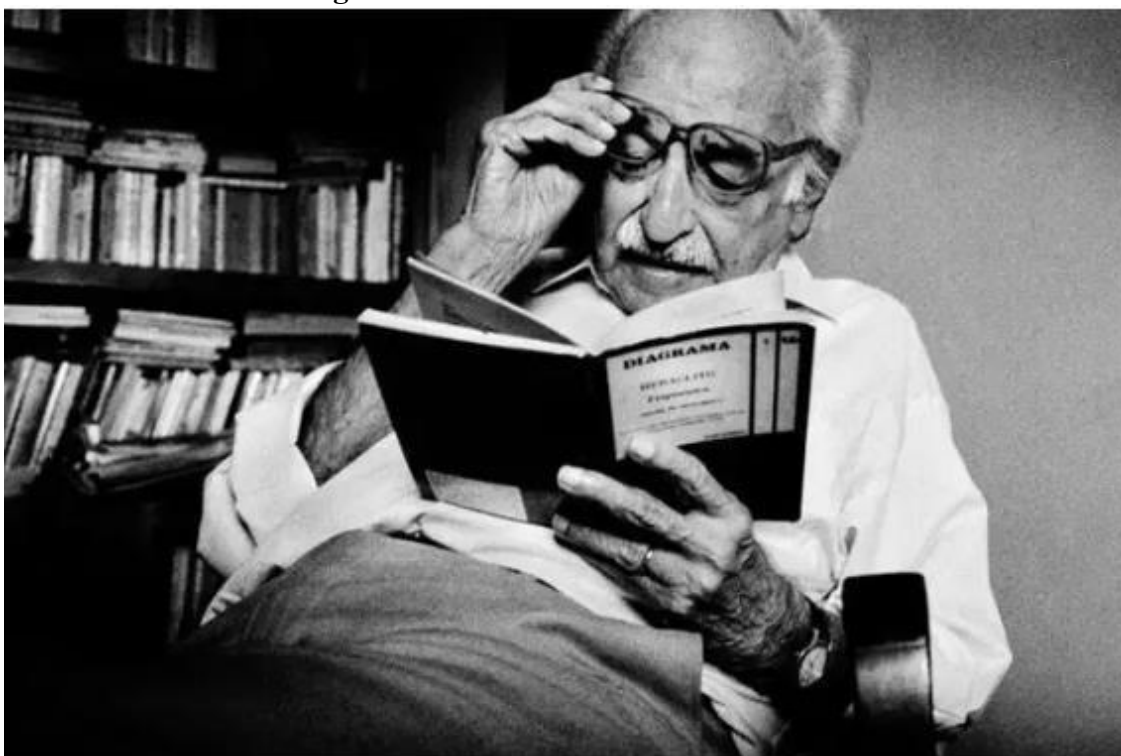


Foto: Marcelo Buainain – Campo Grande News (2023)

Disponível em: <https://cdn6.campograndenews.com.br/uploads/noticias/2021/11/18/1wjgaxo0lv838.jpg>.

Dois de seus livros, *O Guardador de Águas* (1989) e *O Fazedor de Amanhecer* (2001), recebem o prêmio Jabuti de Literatura, consagrando Manoel na literatura brasileira. Produz cerca de 34 obras literárias, além de ter poemas musicalizados por Márcio de Camillo, com ilustrações de sua filha, Martha Barros, produzindo o CD *Crianceiras* (2004).

A imersão na poesia de Manoel de Barros convida a considerar o corpo não apenas como um organismo, mas como uma extensão do planeta, em diálogo constante com o

universo, refletindo a complexidade e a interconexão da existência. Em todo corpo, outros corpos habitam: o universo e seus corpos celestes — estrelas, asteroides, cometas, planetas. A Terra é um organismo vivo: água, planta, terra, pedra, bicho, gente e muitos outros ainda não descobertos. E dentro da gente, da carne, outros tantos corpos: ossos, órgãos, água, bactérias, células, átomos. Nós, corpos terrestres, somos extensão do planeta em que habitamos. Somos ramificações, organismos vivos provindos da Natureza da Terra, submetidos e moldados pela gravidade, que, ainda que permita movimento, puxa os pés para o chão, lembrando-nos do pertencimento.

Na poesia, tantos outros corpos: o poema, um deles, que se compõe com corpos-palavras. A palavra, feita de som, letras e tantas outras coisas, brota a partir da coexistência entre nós, o som e as coisas. Para aproximar-se de Manoel, é preciso caminhar até a origem da terra, atravessar camadas, fazer buracos de tatu e minhoca, até achar a raiz ou a semente da palavra, antes de ser qualquer outra coisa. Permear as entranhas, o miúdo, o visceral. A palavra primitiva passa por transformações — assim como a terra há bilhões de anos atrás. Tudo é possível. O planeta em que vivemos já teve tantas outras formas, tantos outros seres. Uma palavra já foi tantas outras coisas antes de ser palavra.

A análise da escrita e da poesia de Manoel de Barros revela uma profunda interconexão entre o ser humano e o cosmos, destacando um diálogo contínuo entre o corpo e o universo. Por isso, esta dissertação explora como a poesia do poeta brasileiro se entrelaça com a perspectiva ameríndia do perspectivismo, que concebe o mundo como uma rede complexa de interações e percepções compartilhadas entre diversos corpos e entidades. O perspectivismo ameríndio enfatiza a interconexão entre todos os seres, humanos e não-humanos, sugerindo que a realidade é moldada pela coexistência e pela percepção coletiva. Ao examinar a obra de Barros sob essa ótica, compreende-se como suas palavras e imagens evocam uma visão do mundo que transcende as fronteiras do individual e do coletivo, revelando uma Terra vibrante e viva onde cada elemento possui voz e função essencial.

Nesse sentido, buscamos no conceito de devir, proposto por Deleuze, que representa um movimento contínuo de transformação, dissolver as fronteiras entre o humano e o natural. Esse conceito é crucial para entender como a poesia de Barros permite novas formas de coexistência, descentralização e perspectivas. Por meio dessa investigação, a abordagem teórica sustenta que a escrita de Barros não apenas desafia a linguagem estabelecida, mas também propõe uma nova ontologia poética que expande os limites do pensamento e da

expressão literária. Ou seja, o ato de escrever está para além da representação das coisas e do mundo; é um meio de tornar-se, de estar presente, de existir.

Manoel de Barros explora frequentemente temas relacionados à natureza, à infância e à linguagem não convencional, criando um espaço poético que transcende as categorias e fronteiras da cultura hegemônica. Ademais, a noção de “entre-lugar” — espaços de encontro e hibridismo cultural onde identidades são constantemente negociadas e redefinidas — é evidente na poesia de Barros. No poema *Lides de campear*, Barros evidencia como esses entre-lugares abrem espaço para novas formas de consciência política e cultural, mostrando a igualdade intrínseca entre árvores, bichos e pessoas, e resgatando uma visão quase-animista que reflete a conexão essencial entre todos os elementos da natureza: “Sente-se pois então que árvores, bichos e pessoas têm natureza assumida igual. O homem no longe, alongado quase, e suas referências vegetais, animais. Todos se fundem na mesma natureza intacta. Sem as químicas do civilizado. O velho quase-animismo.” (BARROS, 2010, p. 209).

Assim, a investigação desvela como a poesia de Manoel de Barros não apenas reflete, mas também expande as noções de pertencimento e interconexão presentes na visão ameríndia e no conceito de devir, oferecendo uma nova dimensão para a apreciação da relação entre a palavra e a existência, entre a palavra e o sujeito, entre a palavra e o mundo.

Nesta pesquisa, propomos uma análise detalhada da escrita e da poesia de Manoel de Barros, focando na forma como sua obra se insere nas discussões contemporâneas sobre natureza, cultura e a subversão das hierarquias convencionais. A poesia barreana é conhecida por seu uso inovador da linguagem e pela reinterpretação de elementos regionais, frequentemente associados à natureza e muitas vezes considerados insignificantes. Contudo, esses elementos são integrados em uma estrutura sintática complexa, resultando, através de delírios poéticos, na criação de novos sentidos e significados.

PRIMEIRO CAPÍTULO: CAÓTICA, DESORDENADA, TRANSGRESORA, SUBVERSIVA. ASSIM É A NATUREZA, ASSIM É A POESIA BARREANA.

*Fazer do corpo uma potência que não se reduz ao organismo, fazer do pensamento uma potência que não se reduz à consciência
(Deleuze & Parnet, 1998)*

No recorte do primeiro capítulo, inicia-se a análise da poesia escrita de Manoel de Barros. Neste estudo, examinamos de que forma seus versos desafiam as convenções linguísticas e convidam o leitor a olhar e enxergar o mundo com outros olhos. Abordamos discussões clássicas e importantes para os estudos literários e das humanidades, como a relação entre natureza e cultura e as tensões que permeiam essa dicotomia estrutural, a impermanência, a transformação e a beleza presente nas coisas simples e insignificantes.

Para tal investigação analítica, esses temas ressoam com o estudo desenvolvido por Ailton Krenak, Davi Kopenawa, Gilles Deleuze, Félix Guattari e Maurice Blanchot, que exploram a dissolução da subjetividade pessoal e a busca por uma linguagem que transcenda os limites do eu isolado. A citação de Deleuze e Parnet: “Fazer do corpo uma potência que não se reduz ao organismo, fazer do pensamento uma potência que não se reduz à consciência” (Deleuze & Parnet, 1998, p. 51), ilustra exatamente essa abordagem. Barros, em seus versos, transforma a compreensão do corpo e da mente, permitindo que eles transcendam suas funções convencionais e se tornem potências criativas e expressivas.

Veremos como sua poesia escrita não se limita a representar o mundo, mas atua para expandir e desafiar as percepções estabelecidas. Ao abrir espaço para uma poesia que vai além das convenções e dos padrões estabelecidos, Manoel de Barros nos convida a pensar de forma mais ampla e criativa sobre a relação entre o ser humano e o mundo natural, proporcionando um terreno fértil para investigações teóricas e reflexões profundas sobre a condição humana. Esse diálogo com as abordagens filosóficas contemporâneas permite uma reavaliação das fronteiras entre o eu e o mundo, ampliando a compreensão das dinâmicas entre subjetividade e ambiente.

1.1. Manoel de Barros a ruptura do paradigma entre natureza e cultura: florestaria e o contato com outros.

O processo civilizatório é comumente entendido como sinônimo de progresso

humano, caracterizado pela abertura para a modernidade, industrialização e globalização. Contudo, observa-se uma ampliação contínua da distância entre o ser humano e a natureza, sendo esta última a fonte primordial de vida que nos constitui enquanto seres vivos. É importante lembrar que somos intrinsecamente parte da terra, parte integrante da natureza. A dominação do homem sobre a natureza é ilusória; o ser humano está deslocado, não excluído, a natureza se desdobra física e quimicamente em suas complexidades para que haja broto, pedra, bicho, água.

É nesse contexto que emerge o conceito de florestania, proposto por Ailton Krenak. Essa noção transcende a cidadania restrita ao humano e ao Estado, para abarcar os direitos e deveres em relação à Terra e a todos os seres que a habitam, propondo uma reintegração fundamental com o cosmos. A florestania se opõe à banalização da cidadania pelo mercado. Representa um esforço ativo e esperançoso de criar possibilidades em que os humanos recuem e permitam que outros “mestres” falem, como montanhas e rios. Krenak sugere que florestania trata de “aprender a ouvir a natureza”, reconhecendo que os rios que secam e as espécies que desaparecem estão “comunicando algo à humanidade”. Ele a descreve como o “devir-floresta” dos espaços urbanos, onde as pessoas estão “cansadas de buscar o status ilusório de cidadania”, que ele considera “uma mentira para bilhões”. Florestania é um chamado para buscar conhecimento e transformação na própria terra, transcendendo uma visão antropocêntrica da educação e da existência (Krenak, 2023).

As palavras de Davi Kopenawa, em coautoria com Bruce Albert, na monumental obra *A Queda do Céu* (2015), oferecem um aprofundamento a essa crítica. Kopenawa, xamã Yanomami, expõe a cosmovisão de seu povo, onde humanos e não-humanos estão intrinsecamente conectados em uma teia de relações. Para ele, a obsessão ocidental pela acumulação de bens e a destruição da floresta, o que ele chama de “povo da mercadoria” não é apenas uma ameaça ambiental, mas uma doença que afeta todos os seres e pode levar à “queda do céu”, ou seja, ao colapso do mundo. Essa perspectiva ressoa diretamente com a florestania de Krenak, ao denunciar a ilusão da dominação humana sobre a natureza e convocar uma reorientação ética e existencial que priorize a vida e a interdependência (Kopenawa & Albert, 2015).

Philippe Descola, em “Outras Naturezas, Outras Culturas” (conferência traduzida por Cecília Ciscato, 2016), provocando o leitor, inicia sua reflexão distinguindo o que pertence à ordem da Natureza, tudo aquilo que foi criado e se produz sem a ação humana e que existirá depois dele e da da ordem da Cultura, aquilo que é produzido pelo homem, sejam objetos,

ideias ou instituições. Contrapondo esse modelo nos oferece ferramentas conceituais para desestabilizar essa dicotomia, abrindo espaço para uma cosmologia onde esses domínios não são opostos, mas mutuamente imbricados (Descola,2016). Então, promove uma analogia para complexificar essas questões. Argumenta que, ao passear por um bosque, estamos em meio à natureza, mas ao ouvirmos um avião ou lidarmos com objetos e idiomas, estamos inseridos à cultura. Contudo, o autor discute a complexidade dessa distinção para além de fatos imediatos. Por exemplo, ao margear uma cerca viva de rosas, aveleiras ou espinheiros, estamos diante de algo natural, diferente das estacas feitas pelo homem. No entanto, mesmo que essa cerca viva seja natural, houve ali o manejo humano para que ela pudesse separar espaços ou terrenos de proprietários distintos. Sendo assim, além de natural, a cerca é também produto de uma atividade cultural.

Para Descola (2016), de forma análoga à cerca viva, os indivíduos também se encontram em uma situação fronteira e intermediária entre natureza e cultura. Ele propõe que as *fronteiras* são moldadas por práticas e cosmologias que negociam as relações entre humanos e o mundo natural, permitindo diferentes formas de coexistência. Em vez de uma separação universal, Descola sugere uma diversidade de modos de interação com o mundo natural, cada um com suas próprias fronteiras fluidas e dinâmicas. Em contraste, no animismo, comum em muitas culturas indígenas, há uma continuidade entre humanos e não-humanos, com a atribuição de qualidades humanas a elementos naturais. Nesse caso, a *fronteira* entre natureza e cultura é praticamente inexistente, pois ambos são vistos como parte de um mesmo mundo animado. Essa visão, por sua vez, contrasta com as ontologias que predominam nas sociedades ocidentais modernas, onde há uma clara separação entre os dois elementos. (Descola,2016). A *florestania* de Ailton Krenak, ao convocar uma pertença e uma responsabilidade estendida à totalidade da vida e dos ecossistemas, atrelando-se a cosmologia animista, propondo uma ética e uma existência indissociáveis do ambiente natural.

A etimologia da palavra *fronteira*, derivada do latim *front*, *in front*, *fronteira*, em um sentido figurado, é um ponto extremo, mais avançado ou mais profundo, de algo de caráter abstrato (Michaelis,2024). Margens, bordas, periferias são termos que se aproximam da noção de fronteira. Limite, que geralmente é um termo utilizado como sinônimo de fronteira, está mais ligado a uma marcação; precisa de um determinado espaço, enquanto a fronteira é algo mais abrangente, sempre em relação com outro. Em um sentido figurado, conforme o dicionário Michaelis, remete a um ponto de caráter abstrato, o

mais profundo ou avançado. Termos como margens, bordas e periferias aproximam-se semanticamente dessa noção, evocando espaços de contiguidade e transição. Contudo, é fundamental distinguir fronteira de limite. Enquanto o limite geralmente implica uma marcação precisa e a demarcação de um espaço determinado, a fronteira denota algo mais abrangente e dinâmico, que se define sempre em relação com um outro. Essa distinção é crucial para a nossa análise, pois a fronteira, em sua concepção fluida e relacional, permite explorar as interconexões e negociações entre diferentes realidades, indo além de meras divisões estáticas.

Tendo em vista essas teias conceituais que desconstroem a dicotomia natureza-cultura e abrem caminho para modos de existência mais integrados, como a *florestania*, Manoel de Barros, por meio de seus poemas, opera uma desterritorialização do modo de ver, permitindo que a voz do não-humano e do insignificante se faça presente. Sendo assim, dando continuidade às considerações anteriores, iniciamos nossa análise com o poema Ninguém, que nos convida a um esvaziamento do eu em favor de uma comunhão com o cosmos.

Ninguém, presente na obra *Ensaaios Fotográficos* (2000), este livro é abordado pelo poeta como um dos temas centrais do seu mundo imagético, um espaço singular onde residem as *despalavras*. O prefixo *des-*, que denota separação, afastamento, cessação ou negação, é crucial para compreender o conceito. A palavra em negação, o afastamento da palavra, a palavra ao contrário de ser palavra. No entanto, na escrita barreana, a *despalavra* não é uma ausência, mas uma manifestação dotada de afeto, que precede a própria escrita, o som, a vocalização e a coisa. Em contraste com a etimologia de palavra (derivada do latim. Palavra, adotada do latim *parábola*, do latim vulgar *paraula*, que significa fala/discurso, originadas do grego *parabolé*. Despalavra é a palavra que escapa da moldura, é e deseja ser mais. Ela se configura como um espaço de aberturas onde há possibilidades criativas:

Daqui vem que todas as coisas podem ter qualidades humanas.

Daqui vem que todas as coisas podem ter qualidades de pássaros.

Daqui vem que todas as pedras podem ter qualidades de sapo.

Daqui vem que todos os poetas podem ter qualidades de árvore.

Daqui vem que os poetas podem arborizar os pássaros.

Daqui vem que todos os poetas podem humanizar as águas.

Daqui vem que os poetas devem aumentar o mundo com as suas metáforas. Que os poetas podem ser pré-coisas, pré-vermes, podem ser pré-musgos.

Daqui vem que os poetas podem compreender o mundo sem conceitos.

Que os poetas podem refazer o mundo por imagens, por eflúvios, por afeto.

(Barros, p. 383. 2010)

Primeiramente, no poema, Barros explora uma libertação do conceito convencional de linguagem. A “despalavra“, sugere um rompimento com o uso estrito e lógico das palavras, revela a capacidade do poeta e da escrita poética, de transcender as limitações da linguagem tradicional. Como por exemplo, atribuindo qualidades humanas e inusitadas a seres e objetos diversos. No poema 16 publicado na obra *Retrato do Artista Quando Coisa*, a “despalavra” também é retomada/palavra nascida para o canto – desde os pássaros/ A palavra sem pronúncia, ágrafa/. (Barros, 2010, p.368) Sem risco de voz, com cegueira no aroma, uma palavra antesmente verbal.

É, através da “despalavra”, que o poeta/sujeito lírico, acessa o reino das imagens – onde tudo pode e passa a ter qualidades, onde os sentidos impregnados das palavras são transformados e desintelectualizados. Desintelectualizar é também, romper com a norma: uma poesia onde o sentido que foi forjado socialmente, passa a não valer. A palavra se encosta em outras, e se transforma em outra coisa – a despalavra habita o antesmente das coisas e do ser.

Ao invés de descrever o mundo com conceitos fixos, os poetas podem reconstruí-lo através de imagens e sentimentos, expandindo a realidade através da sua criação. O uso repetitivo de *Daqui vem* que reforça a ideia de que desse estado de despalavreamento emerge uma nova forma de compreensão, permitindo uma interconexão simbólica, onde as fronteiras entre seres, objetos e elementos naturais se tornam fluidas.

No livro *Ensaios fotográficos*(2000), o *poeta-fotógrafo* observa, enquadra, dispara e captura. Capta momentos que vão além da imagem pela imagem. Numa alquimia entre o verbo e o visível, a linguagem se desdobra para fotografar silêncios ou capturar a existência da lesma, pregada na existência mais que na pedra. O poeta, ocupando o espaço fotográfico, não se limita a registrar o que está tangente à realidade, mas busca incessantemente inventar os comportamentos das coisas, como quem aperta um parafuso no vento, e busca encontrar seus olhos e costelas. Uma incontinência visual que se corporifica na linguagem, permitindo que um poema - “Nuvem de calça” e o seu criador, Maiakovski - sejam fotografados juntos, de braços dados. Fazendo com que cada poema aconteça a partir da composição de elementos que compõem *palavras-fotográficas*, que

não apenas revela a luz sobre um objeto, mas as sombras e extrapola a fronteira dos sentidos, fotografando também outros sentidos, tanto sensoriais em nível físico quanto emocionais - como o perfume e o perdão. Não se trata de um registro ótico convencional, mas de uma poética que captura momentos que vão além da mera imagem fotográfica, transcendendo o visível, tecendo possibilidades e multiplicidades do invisível. Buscando aprofundar a compreensão de como a linguagem de Manoel de Barros opera a desarticulação da percepção, voltemo-nos ao poema Ninguém, integrante dos *Ensaios Fotográficos*.

1.1.1 . NINGUÉM

Falar a partir de ninguém faz comunhão com as
árvores
Faz comunhão com as aves
Faz comunhão com as chuvas
Falar a partir de ninguém faz comunhão com os rios,
com os ventos, com o sol, com os sapos.
Falar a partir de ninguém
Faz comunhão com borra
Faz comunhão com os seres que incidem por
andrajos. Falar a partir de ninguém
Ensina a ver o sexo das nuvens
E ensina o sentido sonoro das palavras.
Falar a partir de ninguém
Faz comunhão com o começo do verbo.
(Barros, 2010, p. 384)

Fotografar ninguém: um despojamento da identidade fixa do sujeito lírico. A princípio, o poema Ninguém de Manoel de Barros nos convida refletir sobre a concepção de escrita proposta por Maurice Blanchot. Para Blanchot, a escrita transcende a mera representação ou a expressão de uma subjetividade preexistente; ela é, fundamentalmente, um processo de transformação contínua, sempre inacabado e em constante desenvolvimento, que se move para além de qualquer experiência vivida ou mesmo vivível. Trata-se de um

movimento de transição de vida que não apenas atravessa, mas *supera* o que é vivenciado, operando uma despersonalização radical (BLANCHOT, 2005).

Nessa perspectiva, a escrita não é um reflexo do eu do autor, mas um espaço onde a voz se desloca, se esvazia para dar lugar ao que Blanchot denomina como o não-eu, o impessoal. É nesse despojamento que a linguagem adquire sua potência mais íntima, pois se liberta das amarras da consciência e da identidade fixa. Em termos deleuzianos, essa transição da escrita se relaciona com o conceito de devir, que é um estado de incessante metamorfose: ao escrever, o sujeito se engaja em uma transformação que o leva em direção ao feminino, ao animal, ao vegetal, à molécula, ou até mesmo ao imperceptível (Deleuze & Guatarri, 1997). Essa afirmativa, quando sobreposta à poesia de Barros, revela uma interseção significativa ao abordar a experiência da escrita e da fala como processos de transformação e interação com o mundo natural e o desconhecido, que operam com e para além do humano.

A cosmologia Yanomami, narrada por Davi Kopenawa, exemplifica de forma visceral esse “devir-outro”, essa “fala a partir de ninguém”. Em seu relato em *A Queda do Céu*, os xamãs, ao inalar o pó de yãkoana, transcendem a identidade humana individual para “ver” e “ouvir” o mundo pelos olhos e ouvidos dos espíritos e dos animais. Essa experiência não é metafórica, mas ontológica, uma real dissolução da subjetividade em prol de uma percepção expandida que permite a comunhão com as “árvores, aves, rios e ventos”, exatamente como proposto por Manoel de Barros. O “começo do verbo” é, para Kopenawa, o canto dos espíritos, a linguagem primordial da floresta, que antecede e informa a própria existência humana. Perspectiva que se alinha com a visão de Deleuze, que define a escrita como “um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se”, onde o processo de escrita transcende a experiência individual e se conecta com diversas formas de existência, como animal, vegetal ou até o imperceptível. O poema reflete a ideia de que a linguagem pode funcionar como um meio de esvaziamento e dessubjetivação, onde o “eu” se dissolve e a voz poética se torna parte de um fluxo maior, uma emancipação da primeira pessoa.

Por isso que, ao transcender a identidade individual, o indivíduo possui a possibilidade de perceber a interdependência entre si e o mundo ao seu redor, reconhecendo que cada ser humano ou não humano desempenha um papel significativo no ecossistema e que ambos estão em comunhão. Uma possibilidade de percepção que nos leva a tecer relações com a florestania de Ailton Krenak, que postula uma extensão da cidadania para todos os seres da Terra, promovendo uma ética de corresponsabilidade e pertencimento vital. Também em um processo metamórfico: ao escrever, entramos em estados de transformação, seja em direção ao

feminino, ao animal, ao vegetal, à molécula, ou até mesmo ao imperceptível (Deleuze & Guatarri, 1997).

Observa-se que tal afirmativa, ao ser sobreposta à poesia de Barros, compartilha uma interseção significativa ao abordar a experiência da escrita e da fala como processos de transformação e interação com o mundo natural e o desconhecido. Ao passo que, ambos exploram a ideia de que a expressão autêntica surge quando ou seja, relacionada, ao conjunto de características, valores, crenças e experiências que definem uma pessoa. Isso inclui aspectos como personalidade, cultura, história pessoal, habilidades, gostos e até mesmo fatores sociais e econômicos. A identidade individual é moldada ao longo do tempo por interações com o ambiente, relações interpessoais e experiências de vida que é fixa, é transcendida, ou seja, relacionada ao conjunto de características, valores, crenças e experiências que definem uma pessoa. Isso inclui aspectos como personalidade, cultura, história pessoal, habilidades, gostos e até mesmo fatores sociais e econômicos.

No poema Ninguém, o sujeito lírico sugere que falar a partir de ninguém implica em uma comunhão com árvores, aves, rios e ventos, indicando que a expressão genuína emerge quando se abandona a identidade fixa e se integra a um fluxo mais amplo de vida. Essa perspectiva está alinhada com a visão de Deleuze, que define a escrita como um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, onde o processo de escrita transcende a experiência individual e se conecta com diversas formas de existência, como animal, vegetal ou até o imperceptível. O poema reflete a ideia de que a linguagem pode funcionar como um meio de esvaziamento e dessubjetivação, onde o “eu” se dissolve e a voz poética se torna parte de um fluxo maior, uma emancipação da primeira pessoa. Assim como fotografar o vento, uma plenitude anímica, uma realidade criada e ampliada do sentido. Sentir é ver além. É transver. Por isso que, ao transcender a identidade individual, o indivíduo possui a possibilidade de perceber a interdependência entre si e o mundo ao seu redor, reconhecendo que cada ser — humano ou não humano — desempenha um papel significativo no ecossistema e que ambos estão em comunhão, como em florestania, que reivindica uma extensão da cidadania para todos os seres da Terra.

Assim como a despalavra, que é um afastamento do que é palavra, ao falar a partir de ninguém, o sujeito atravessa e comunga com o vazio. A ideia de um falar primordial, livre de qualquer individualidade, falar a partir de ninguém, cria uma comunhão com os elementos da natureza e do cosmos. Há uma ênfase, causada através do paralelismo /falar a partir de ninguém/, no poder da fala enquanto algo que se origina de um lugar de

neutralidade ou vazio, e que, por isso, consegue fazer comunhão com todos os elementos presentes no poema – árvores, aves, rios, chuvas, sol, ventos, sapos, com os andrajos.

O poeta aponta para a capacidade de perceber aspectos ocultos ou sutis da realidade, ao quebrar o paralelismo que ocorre com um abandono temporário do verbo *falar* pelo verbo *fazer*, /Falar a partir de ninguém/ faz (...) para /Falar a partir de ninguém/ Faz (...) / Ensina(...), um conhecimento íntimo que sublima o senso comum, dito de outra forma, a moral social. Ao ver o sexo das nuvens, o poeta, nos desafia e rompe com a lógica normativa, provoca e aguça uma percepção sensorial que toca e lambe a criação poética, em uma escrita sinestésica, une o etéreo e o carnal. É o encontro do mundo sutil com o mundano – “ver o sexo das nuvens”, sexo, que na concepção bíblica e ocidentalizada, é algo mundano e carnal. A junção de sexo e nuvem é algo um tanto quanto provocante, já que ao mesmo tempo em que o sexo surge como potência criadora, também denota sentidos sujos, luxuriosos e impuros. Para além das concepções, ver o sexo das nuvens é ver tudo que pode ser criado a partir do encontro entre duas nuvens no céu. As nuvens que se movimentam, se misturam, transfiguram e se tornam, até mudar novamente no próximo sopro do vento. Olhar pro céu e brincar de ver formas na nuvem, deixar o olho inventar. Nuvens que estão em processo incessante e constante devir. Barros, através de sua poética, e Deleuze, com sua filosofia da literatura, elucidam que a verdadeira expressão emerge da integração com o ambiente natural e a renúncia à centralidade do eu. Uma abordagem permite que a linguagem capte uma essência universal e atemporal, revelando novas perspectivas sobre a vida e a existência. A comunhão com a natureza e a dissolução da identidade individual é, portanto, fundamental para a produção de uma literatura que transcende o mundano e se alinha com um fluxo maior de vida e ser.

Há uma possibilidade de intertextualidade bíblica, do último verso /Faz comunhão com o começo do verbo/, com um trecho do Evangelho de João, capítulo 1, versículos 1 a 18 – “No início era o Verbo, e o Verbo estava voltado para Deus, e o Verbo era Deus. Ele estava, no início, voltado para Deus. Tudo foi feito por meio dele; e sem ele nada se fez do que foi feito“ (João 1:1-2). No Evangelho de João, o Verbo é um conceito central, que representa a palavra de Deus e a própria essência divina. No início era o Verbo, sugere que a palavra é a fonte da criação e da existência, uma presença fundamental no cosmos. /Falar a partir de ninguém//faz comunhão com o começo do verbo/, leva o sujeito a entrar em um estado divino de criação, onde se entrelaça com a essência do Verbo. A Bíblia é um livro vazio de Deus; não há ninguém ali falando, não é Deus quem escreve, falam /a partir de/.

Deus aparece através de sinais naturais — em nuvens, como em Êxodo 19:9, e no murmúrio da brisa, conforme em Reis 19:19. A Bíblia, que deveria ser vista como um registro humano da busca espiritual, onde as experiências e percepções humanas moldam a compreensão do divino, toma a ‘voz’ de Deus, que é frequentemente percebida como autoritária e direta. Quem humaniza, personifica e constrói a imagem de Deus é o homem. Deus habita o Verbo, o Vazio e a criação.

A divindade se manifesta na vida, na criação: No poema *Formigas*, que se encontra na segunda parte do livro *Ensaio Fotográficos*, fica evidente a aproximação de um sujeito lírico que se relaciona com Deus por meio da criação e da vida. Para o sujeito lírico, Deus não está na palavra morta, no verbo escrito, está na existência. Em vez de um Deus distante, a voz do poema propõe um Deus que habita no cotidiano, nas interações e na vida, sem a necessidade de intercessões ou palavras. (Deleuze, 2002 ,p. 69). Em *O Problema da Expressão* publicado em 1968, Deleuze explora a filosofia de Baruch Spinoza com foco no conceito de expressão. Busca destacar como Spinoza reformula a relação entre Deus, o mundo, e os modos de existência, introduzindo uma filosofia da imanência que se contrapõe à tradição dualista. Baruch Spinoza, filósofo que viveu no século XVII, que em obras como ‘Livro I da Ética’, descreve um Deus impessoal e imanente, que é a própria substância do universo, em contraste com as concepções tradicionais de um Deus transcendental e distante. Spinoza propõe um Deus que é a própria existência, inseparável do cosmos, exemplificado no livro publicado postumamente *Ética* (1677), em ‘Parte I – De Deus; Definições’ I– ‘Entendo por causa de si aquilo cuja essência implica a existência; ou, em outras palavras, aquilo cuja natureza não pode se concebida senão como existente.’.

1.1.2. FORMIGAS

Não precisei de ler São Paulo, Santo
Agostinho, São Jerônimo, nem Tomás de
Aquino, nem São Francisco de Assis —
Para chegar a Deus.
Formigas me mostraram Ele.

(Eu tenho doutorado em formigas.)

(Barros, 2010, p.392)

O poema se opõe diretamente à teologia de São Tomás de Aquino, conforme expressa na Suma Teológica, escrito por Tomás de Aquino, figura central da teologia escolástica e da doutrina católica, afirma que somente as criaturas intelectuais são, falando propriamente, à imagem de Deus (Suma Teológica, I, q. 93, a. 2). Para o teólogo, Deus é uma entidade transcendente e a imagem de Deus nos humanos se manifesta através da razão e da capacidade intelectual, atributos que nos distinguem dos outros seres da criação – formigas jamais nos levariam ou mostrariam Deus.

Assim, enquanto o sujeito-lírico comunga com visão de Spinoza (1632-1677) presente em todas os seres e coisas, como parte da própria existência, Tomás de Aquino o define como um ser transcendente, cuja imagem se reflete apenas nas criaturas racionais. Essas duas concepções ilustram diferentes maneiras de entender a relação entre Deus e o mundo: uma visão que o localiza na totalidade do cosmos e da vida, e outra que o coloca em um plano superior, refletido de forma exclusiva na racionalidade humana.

Sendo assim, retomando o poema “Ninguém”, /falar a partir de ninguém/ possibilita a abertura do espaço para que formigas nos mostrem e nos levem ao começo. Desafiando a individualidade, do sujeito e sua noção humana, pois permite que vozes coletivas – humanas e não humanas- e experiências menores ganhem espaço, território e importância. Além dessas questões apresentadas, o poema Ninguém “pode ser diretamente relacionado à questão levantada por Blanchot (2005) sobre a dissolução da subjetividade pessoal, a abertura para o não-eu e a busca por uma linguagem que transcende as fronteiras do sujeito isolado. Barros, ao falar a partir de ninguém, sugere um estado de esvaziamento do eu, onde a voz poética se funde com a natureza e o mundo ao redor, rompendo com a noção de um sujeito individual e isolado. A literatura nasce a partir do nascimento da terceira pessoa e da impessoalidade, da destituição do Eu.

O poeta estabelece uma comunhão com árvores, aves, rios e ventos, o que exemplifica a dessubjetivação mencionada por Blanchot. Este falar a partir de ninguém implica uma abertura para o não-eu, uma integração com elementos naturais que vai além da identidade pessoal. O poema reflete a ideia de que a linguagem pode funcionar como um meio de esvaziamento e dessubjetivação, onde o eu se dissolve e a voz poética se torna parte de um fluxo maior. Além disso, expressão a partir de frequentemente sugere fontes ou

outras origens de discurso, por isso, falar a partir de ninguém marca uma subversão da lógica, causando esvaziamento total, da primeira, segunda e terceira pessoas. Buscamos o tempo todo falar a partir de alguém, ou de nós mesmos para validar, reafirmar, referenciar, confirmar, caracterizar. Falar a partir de alguém traz forma e referência a um pensamento ou preconcepção social. Em uma lógica normativa, falar a partir de ninguém invalida todo um sistema de crenças – ora, falamos nem que seja em nome de Deus através de um livro escrito por homens.

Assim, ao considerar o tema do corpo e o processo de dessubjetivação, o poema de Barros exemplifica essa ideia ao apresentar uma voz poética que se despoja de sua subjetividade individual para se integrar e comungar com o mundo natural. Essa fusão com a natureza e o esvaziamento do eu refletem a busca por uma linguagem que vá além das fronteiras do sujeito, alinhando-se com a perspectiva de Blanchot sobre a escrita e a transformação contínua. O mundo natural, no contexto poético de Manoel de Barros, frequentemente se coloca como antagonista do mundo cultural, ou seja, o universo construído pelos homens e suas convenções. Essa oposição entre natureza e cultura revela uma tensão latente entre o que é primitivo, orgânico e intocável, e aquilo que foi moldado pela história, linguagem e sociedade. Ao afirmar falar a partir de ninguém, o poeta sugere um apagamento da trajetória cultural e histórica da humanidade, uma recusa em falar a partir de uma subjetividade marcada pelas influências humanas, sociais e culturais. Trata-se de um retorno ao que é primordial e desarticulado, uma busca por uma linguagem que se quer virgem, livre das amarras da racionalidade e do conhecimento herdado.

Deleuze, em *Crítica e Clínica*(1993), estuda como a escrita envolve um devir, um processo contínuo de transformação onde o escritor entra em estados de devir-mulher, devir- animal, devir-vegetal, devir-molécula, até devir-imperceptível. Da mesma forma, no poema de Barros, a linguagem poética permite uma fusão com o ambiente natural, ilustrando como a escrita e a fala podem transcender as fronteiras do eu.

Nesse sentido, na esfera da linguagem, o devir manifesta como uma ruptura com a linguagem canônica, uma criação de uma sintaxe intensiva que revela a vida das coisas de maneira nova e estrangeira. É um processo que leva a linguagem ao seu máximo potencial, provocando uma reviravolta e levando-a ao limite. A linguagem é a forma de esvaziar, de dessubjetivar. Blanchot (2005), analisa a dissolução da subjetividade individual, a abertura para o não-eu, insípido, e a busca por uma linguagem que transcende as limitações do sujeito isolado. O poeta reside na solidão, e compõe vazios com palavras. Para Blanchot

(2005), o sacrifício do poeta é manter em sua obra a questão aberta, inacabada – continuar a repetir, não fugindo de si, mas fingindo de outros.

Para Dominique Combe (2009), o processo de escrita do poeta moderno está pautado na dissolução do “eu”. Trata-se de um “eu” que transita, despoja de si, um sujeito lírico que se esvazia e torna-se outros: o poeta, a voz do poema, o leitor. Quem fala, no poema, é uma voz que vem do abismo, do vazio. Alinhando-se à crítica da subjetividade excessiva na arte, defendendo que a verdadeira criação artística exige a superação do individual. Conforme Combe (2010):

Nós consideramos o artista subjetivo um mau artista, e que exigimos que, na arte, em qualquer gênero e em todos os níveis, a princípio e, sobretudo, se supere subjetivo, que se realize a libertação do “eu” e que se imponha o silêncio a todas as formas individuais da vontade e do desejo – sim, nós consideramos que, sem objetividade, sem contemplação pura e desinteressada, não nos será jamais possível acreditar em um mínimo de criação artística e verdadeira. (Combe,2010,p. 116)

Esvaziar-se, estar em um estado “*Ninguém*”, permite um rompimento do sujeito com as normas que ditam. Ser ninguém permite não ter tanta importância, visto que, atualmente, o antropocentrismo tem sido o norte para a experiência humana. De origem greco-latina (*anthropos*, o homem; *centrum*, centrado), o antropocentrismo é uma perspectiva filosófica que coloca o ser humano no centro das preocupações e interesses, considerando-o como o elemento mais significativo e importante do universo. Surge na Idade Moderna, início do século XVI, trazendo uma perspectiva onde a humanidade é a medida de todas as coisas e que os valores, conhecimentos e experiências humanas são superiores a qualquer outra forma de vida. Uma das principais características do antropocentrismo é a prioridade humana, onde o bem-estar humano é considerado mais importante do que o de outras espécies. Abrindo espaço para questionar se até mesmo o bem-estar se aplica a todos os seres humanos - de todas as etnias, classes sociais, gêneros, entre outros marcadores sociais. As normas éticas e morais são baseadas principalmente nas necessidades e interesses humanos, e o progresso humano e o desenvolvimento tecnológico são enfatizados como formas de aprimorar a condição humana.

Blanchot, ao pensar na dissolução do eu, afirma que a escrita verdadeira é aquela que ultrapassa a voz individual, permitindo que a linguagem se torne uma expressão do indizível, algo que vai além das intenções e do controle do autor. No ato de escrever, o

sujeito se desfaz, e o texto assume uma existência própria, abrindo espaço para uma transformação contínua. Da mesma forma, Barros, a fusão com a natureza implica essa busca por uma linguagem que escape da linearidade cultural, algo que se confunde com a própria essência do natural e o renascimento de uma voz anterior à história. Contudo, esse processo de dessubjetivação também implica uma crítica ao papel da linguagem enquanto ferramenta de dominação e poder. A língua, em sua função social e política, muitas vezes é utilizada como instrumento de controle sobre o mundo natural e sobre os outros seres humanos. A linguagem humana, sobretudo na cultura ocidental, construiu uma hierarquia em que o homem é colocado acima da natureza, e a língua reflete essa posição de superioridade. Nomes, classificações e categorias estabelecem fronteiras entre o eu e o outro, entre o humano e o não-humano, criando um sistema de dominação que legitima a exploração do mundo ao redor. *Falar a partir de ninguém* é falar de um lugar desprovido de poder, onde o eu se dissolve e o discurso não tem pretensão de dominar ou nomear o mundo, mas de comungar com ele.

Para o antropocentrismo, o ser humano é caracterizado por sua racionalidade, criticidade e capacidade de questionar a própria realidade, sendo responsável por seus pensamentos e ações. A busca pela verdade se dá por meio de análises e do método racional e científico, fundamentado em provas e explicações, preferencialmente matemáticas. Essa autonomia em relação a *Deus* levou a uma reflexão independente, promovendo a criação, difusão e produção de conhecimento de maneira distinta, o que possibilitou grandes descobertas científicas e o surgimento do individualismo. Nesse sentido, Tavares (2022) complementa essa perspectiva ao explicar como o antropocentrismo se consolida:

O antropocentrismo tem se constituído a partir de peculiar atitude/mentalidade assumidas em face das demais criaturas: afirma-se a identidade do ser humano em termos de superioridade mediante o processo de separação e oposição que lhe daria o direito de instrumentalizá-las segundo seus interesses próprios. Sendo assim, a identidade própria do ser humano se afirmaria em termos de superioridade, exterioridade e instrumentalidade. (Tavares, 2022)

Uma poesia que ludibria concepções, promovendo alterações na lógica e potências anteriores. Uma liberdade que vai de encontro ao desconhecido, desterritorializado. Descentralizando o sujeito, desfigurando a concepção social do que se

é, do que é uma *palavra*, dando a chance de ser uma *nova palavra*. Fugindo de uma concepção binária de papai-mamãe, ação-reação, macho-fêmea, em uma perspectiva que demonstra que somos afetados por diversos tipos de relação; estamos em constante contato com tudo que existe. Segundo o dicionário, a palavra *Ninguém* é um pronome, nenhuma pessoa. Quando pensado como substantivo, é uma pessoa de pouca importância, de pouca influência, desqualificado. Sendo assim, ninguém é uma palavra sem ninguém dentro. Sendo assim, ninguém é uma palavra sem alguém dentro, é uma casa vazia de cigarra, um caracol que ninguém reside. Ser *ninguém* abre espaço para que existam e vivam tantos outros.

Para Deleuze (2002), um corpo sempre pede e pode mais, ainda que existam diversas formas para o enquadramento e compreensão do que é um corpo, um corpo é campo de multiplicidades, conglomerado de forças. “Não sabemos o que pode um corpo” (Deleuze, 2002, p.23). Uma possibilidade, um vasto espaço de afetos. Guarda sua subjetividade, sua singularidade e potências. Além de não *ser*, é capaz de imergir em um estado de impermanência, um *estar*, criando assim uma linha de fuga, arrastando a subjetividade para o espaço de possibilidades, para um novo.

Fugir, do latim *Fugere*, afastar, distanciar; fugir é uma palavra/ato, que sempre é vista, talvez pejorativamente, atrelada à covardia, medo ou perigo, atrelado a algo desagradável (Michaellis, 2024). Fugir também pode ser considerado um ato contrário à coragem. Mas, tratando de linhas de fuga, para Deleuze, fugir é um ato revolucionário, um ato de coragem, que escapa, que rompe. Retomo a proposição do latim *Fugere Urbem*, muito presente no Arcadismo, movimento literário que aconteceu no século XVIII. A proposição de Horácio, sugere o retorno do homem para a natureza, buscando desviar e fugir dos padrões impostos pela sociedade da época. Deslocar-se do caos e da vida agitada das cidades, liberta das etiquetas e retornar para a vida bucólica (Bosi, 2006, p.26).

Há diversas maneiras de se pensar uma fuga, e é no sentido de um escape do padrão, que trago o conceito forjado por Gilles Deleuze, que busca explorar as autodestruições como potência de vida. A proposta presente, não é fugir do mundo e nem do desejo, mas potencializar, criar novos mundos e novos desejos. (Deleuze & Guatarri)1980). Linhas que nos compõe cartograficamente, rizomas. “*Quem anda nos trilhos é trem de ferro, sou água que corre entre as pedras: liberdade caça jeito.*” (Manoel de Barros, 2010, p.156). Caçando o jeito de existir, assim acontece com a linha de fuga e a lírica de Manoel.

Quanto à linha de fuga, não seria esta inteiramente pessoal, maneira pela qual um indivíduo foge, por conta própria, foge às suas responsabilidades, foge do mundo, se refugia no deserto, ou ainda na arte...etc. Falsa impressão. (...) as linhas de fuga, estas não consistem nunca em fugir do mundo, mas antes em fazê-lo fugir, como se estoura um cano, e não há sistema social que não fuja/escape por todas as extremidades, mesmo se seus segmentos não param de se endurecer para vedar as linhas de fuga. Não há nada mais ativo do que uma linha de fuga, no animal e no homem. E até mesmo a história é forçada a passar por isso, mais do que por cortes significantes. A cada momento, o que foge em uma sociedade? É nas linhas de fuga que se inventam armas novas, para opô-las às armas pesadas do Estado, e pode ser que eu fuja, mas ao longo da minha fuga, busco uma arma. (Deleuze & Guattari, 1980/2012, p. 85-86)

Fugir não do mundo, mas de tudo que destrói a possibilidade de existir, ser e relacionar. No poema Ninguém, é notável a incompletude: não tem alguém, ou se tiver, está a ponto de escombros, borras e andrajos. Cabe à torção semântica e sintática, na forma que o poeta coloca as palavras em relação, é que há a capacidade de criar e brotar possibilidades para o novo.

1.1.3 BIOGRAFIA DE UM ORVALHO

No segundo poema a ser analisado, “Biografia do Orvalho“, parte 11, do livro Retrato do Artista Quando Coisa(1998), a noção de incompletude abre caminhos que facilitam a dessubjetivação de um sujeito-lírico automatizado, maquínico. Dentro de uma sociedade onde nortes existências são comandados por relógios e cifrões, por uma busca incessante pela conta verificada, pela veracidade e originalidade, há um sujeito que busca ser outros, que quebra a noção narcísica e a grandiosidade do homem.

11.

A maior riqueza do homem é a sua incompletude.
Nesse ponto sou abastado.
Palavras que me aceitam como sou — eu não
aceito.
Não aguento ser apenas um sujeito que abre
portas, que puxa válvulas, que olha o relógio, que

compra pão às 6 horas da tarde, que vai lá fora,
que aponta lápis, que vê a uva etc. etc.

Perdoai.

Mas eu preciso ser Outros.

Eu penso renovar o homem usando borboletas.

(Barros, 2010, p. 374)

O orvalho, que é quase imperceptível e reside na pequenez, serve como uma metáfora poderosa para essa transformação e renovação do homem. Um orvalho – aljôfar, mal se vê, mora na minúcia, habita o relento. A miudeza de um orvalho que se desdobra em insignificância e cresce em sua efemeridade. Uma gota, que já é algo pequeno vem acompanhada de um sufixo diminutivo, *ícula*, gotícula, que vem a ser um orvalho. Nada grandioso, os orvalhos não vêm do céu – se formam ali mesmo, de forma natural, um fenômeno. Inclusive, aproveito para pensar que fenômenos são coisas raras, no surgimento de um orvalho e em sua miudez, há raridade e magnitude, há uma transformação. Sem atos grandiosos, um orvalho brota de uma transformação local, acontece e pronto. Orvalho quase não existe, só existe por ser uma gota em relação a algo. Um ar que se relaciona com a água, um vapor em baixa temperatura.

As núpcias não se reduzem a um par, a uma máquina binária do tipo masculino e feminino, macho e fêmea; elas são mais uma conspiração, uma possibilidade de encontros, mesmo os menos comuns. São capturas; dupla captura entre dois reinos distintos. O encontro da vespa e da orquídea faz parte de um mesmo devir em que a vespa torna-se parte do aparelho reprodutor da orquídea, ao mesmo tempo em que a orquídea torna-se órgão sexual para a vespa (Deleuze, 1998, p. 10)

A vida escrita de um orvalho para além da história de vida e morte. Aqui é a escrita da potência e existência de um orvalho – não de um orvalho em si. No primeiro verso “A maior riqueza do homem é a sua incompletude“, temos um paradoxo, pois a incompletude, algo que normalmente seria visto como negativo, é transformada aqui em riqueza, um paradoxo que subverte a lógica tradicional.

Caçando jeito para liberdade, sair dos trilhos do trem de ferro e se tornar água que corre entre as pedras, o sujeito lírico se coloca em devir. Se relaciona e atravessa os

limiaries da padronização e é na incompletude, é quando não aguenta se apenas o sujeito automatizado, maquínico que /abre portas, que puxa válvulas, olha o relógio, que compra pão as 6 horas da tarde/(Barros,2010, p.145) que o sujeito deseja se tornar outros e modificar o homem usando borboletas, como escrito no poema “Biografia de um Orvalho, 11”. A automatização parece estar tanto no sujeito lírico quanto na própria língua, que está em uso funcional, prático, imediato. Uma linguagem direcionada para alcançar um objetivo específico na comunicação “puxa válvulas/ que olha o relógio /compra pão às seis da tarde“. Uma língua usada para dar comandos e ser funcional, que busca eficiência tanto do sujeito quanto do próprio uso da língua, o que faz com que, de certa forma, o poema toque a modernidade. No poema, o polissíndeto dá ênfase à repetição e intensifica o efeito de monotonia. Essa repetição implícita de que para reforçar as ações rotineiras e sem significado: /que abre portas, que puxa válvulas, que olha o relógio/. Isso cria um ritmo repetitivo que simboliza a rotina mecânica e tediosa do cotidiano. O relógio, a válvula, o apontador, as seis da tarde simbolizando o horário de fechamento do mercado e volta pra casa. Ser outros e buscar transformar o homem usando borboletas é onde há uma perspectiva de algo que está em um (des)limite do *ser*, possibilitando *estar*. Estar em presença, em contato, estar de forma orgânica e não maquínica e automática em relação com o natural.

O sujeito lírico está em uma fronteira, atômica, em devir. Um poema é composto por vozes que movimentam e que possibilitam um esvaziamento e transição do eu. Um poeta que se dobra *ao* e *no* poema, um sujeito-lírico, que desdobra em outros. Estar em devir é estar em relação. A dessubjetivação, o vazio, a incompletude, o silêncio, o devir. Há sempre novas possibilidades, novos espaços, Fluxos que contrariam a inércia, e rompem com a rigidez. Devir, em oposição à imitação, é tornar-se outro. É não imitar, não busca identificações e semelhanças, um entre, que escapa de representações (Deleuze, 1993). A ausência de quem escreve, de quem lança as palavras pro mundo, cria, movimenta e faz vibrar.

No segundo verso - “Palavras me aceitam como sou - eu não aceito”, a voz do poema expressa uma recusa em se conformar a definições ou categorias que a linguagem impõe. As palavras são personificadas, são dotadas de características humanas, como a capacidade de aceitar ou rejeitar o sujeito, sendo uma entidade que interage com o sujeito. Essa recusa é um ato de resistência à tentativa de rotular ou simplificar a identidade, evidenciando a limitação das palavras em capturar a verdadeira essência do ser. Assim, a

linguagem se torna uma ferramenta que, embora possa oferecer uma forma de expressão, também pode aprisionar o sujeito em moldes preestabelecidos que não refletem sua totalidade. Não há uma relação natural entre o significante (a palavra) e o significado (o que ela representa). Isso implica que a linguagem, enquanto sistema simbólico, é limitada e não pode capturar plenamente a totalidade da experiência humana. As palavras, por mais que possam tentar descrever a realidade, frequentemente falham em abarcar a complexidade e as nuances da existência.

No último verso, o poeta traz um sujeito-lírico que /eu penso em mudar o homem usando borboletas/, a busca de um novo olhar e sentido para a existência e propõe uma renovação que vai além das estruturas rígidas e funcionais do cotidiano. As borboletas, simbolizando leveza, metamorfose e liberdade de *ser* e *estar*, contrapõem-se à rotina mecânica e à alienação que o eu lírico experimenta. Enquanto o sujeito que abre portas, puxa válvulas, olha o relógio está preso em um ciclo repetitivo, as borboletas sugerem uma fuga dessa rigidez. O sujeito que está preso em convenções sociais e movimentos automáticos /abre portas, puxa válvulas, olha o relógio/ e a ideia de /renovar o homem usando borboletas/, que remete a algo leve, delicado e libertador cria uma tensão quase antagônica entre o mundano e o poético, o funcional e o imaginativo. A borboleta é comumente associada à transformação, dado seu processo metamorfo. Ao usá-la como símbolo para a renovação do homem, fica sugestivo que a evolução humana não precisa ocorrer apenas por meio de ações práticas, funcionais ou racionais, mas através de um processo mais sutil. Que pisa e pousa suavemente na terra. Libertar das amarras impostas pela linguagem e pela vida cotidiana, buscando uma recriação do ser e da realidade por meio de elementos naturais e insignificantes, sem valia para o capital. Essa renovação propõe um retorno à simplicidade, ao imaginário, e uma nova maneira de se relacionar com o mundo e consigo mesmo. O sujeito se desloca do centro e deseja ser outros. Busca uma linha de fuga que escapa ao controle, desordenando a normatização e enquadramento (Deleuze & Guatarri, 1980). Mudar o homem usando borboletas é ser pego de surpresa pelas palavras, é a linguagem em estado de revolta, porque tenta dizer o indizível, evocar o inexplicável. E, através do poema, que não se limita a ser um reflexo da realidade, mas sim uma recriação dessa realidade por meio da linguagem poética, ocorre um uso da linguagem que vai além de seu emprego cotidiano. A linguagem poética rompe com a linearidade e com a funcionalidade utilitária das palavras.

No poema a linguagem recupera sua originalidade primitiva, mutilada pela redução que lhe impõe a prosa e a fala cotidiana. A reconquista de sua natureza é total e afeta os valores sonoros e plásticos tanto como os valores significativos. A palavra, finalmente em liberdade, mostra todas as suas entranhas, todos os seus sentidos e alusões, como o fruto maduro ou como o foguete no momento de explodir no céu. O poeta põe em liberdade sua matéria. (Paz, 1956, p.26)

Essa reconquista da linguagem no poema se dá de maneira completa, afetando tanto os aspectos sonoros e visuais das palavras, seus ritmos, musicalidades e formas, quanto seus significados. A palavra, no poema, ganha vida própria, revelando não apenas seu sentido literal, mas também suas múltiplas camadas de significação, associações e alusões, como algo que explodisse em várias direções, revelando uma complexidade que normalmente permanece oculta. /Mudar o homem usando borboleta/, como no poema barreano, indica essa plenitude da palavra no poema, que, ao ser libertada, mostra seu verdadeiro potencial criativo e expressivo. O poeta, ao trabalhar com a matéria da linguagem, liberta-a e permite que a palavra exista em sua forma caleidoscópica, multifacetada.

Gianni Rodari, em *A Gramática da Fantasia* (1982), explora de forma profunda o imaginário infantil, investigando as histórias e palavras presentes no mundo das crianças. Em um dos capítulos, intitulado “A pedra no pântano”, o autor reflete sobre o impacto de uma palavra solta ao acaso na mente, analisando os diversos movimentos e reações que podem ser provocados por essa palavra, comparando-a ao lançamento de uma pedra em um pântano. Rodari (1982) descreve como uma simples pedra lançada em um pântano cria uma cascata de efeitos e interações, despertando objetos adormecidos e obrigando-os a reagir. A superfície da água é agitada, as algas são revolvidas e até mesmo o fundo do pântano é remexido, revelando objetos esquecidos. Esses eventos, que ocorrem em um tempo brevíssimo e em todas as direções, são impossíveis de serem completamente registrados (Rodari, 1982).

Vemos que ele destaca os variados efeitos provocados por uma palavra, abrangendo desde a evocação de imagens até a ativação de sentidos, memórias, sonhos, fantasias e o inconsciente. O autor analisa o comportamento da mente diante desses movimentos, explorando como as palavras podem desencadear processos cognitivos e emocionais complexos no indivíduo. Demonstra a importância da palavra como um estímulo poderoso para a mente, capaz de desencadear respostas afetivas e desdobramentos criativos, nunca

passivos: aceita e rejeita, constrói e destrói, relaciona e censura (Rodari, 1982).

Gianni nos convida a brincar e tirar a poeira do tempo das palavras e a subverter a linguagem. Diante disso, vale ressaltar, que o autor também retoma os objetos esquecidos. Ao qual, podemos associar às coisas insignificantes, aos restos, aos detritos, às pedras esquecidas do fundo de um rio. Uma palavra pode se tornar tantas outras. Para além de um símbolo, ou mero meio de comunicação e escrita, mas um objeto a ser moldado, recriado. Ela é matéria bruta, algo que pode ser trabalhado pelo poeta para gerar novas formas e significados. Assim como um escultor molda o barro, o poeta manipula a palavra, transformando-a em algo novo.

A palavra contém outras dentro de si, e pode ter tantas outras ramificações, como os neologismos, com potencial de se desdobrar infinitamente. Uma palavra pode transformar, ser desmembrada, fragmentada, ou reinventada. A palavra pode virar o que ela descreve: na poética barreana, as pedras podem ter qualidades de sapos ou os poetas podem arborizar os pássaros. Utilizo do poema Palavras, para ilustrar a relação do poeta com a palavra.

1.1.4 PALAVRAS

Veio me dizer que eu desestruturo a linguagem. Eu desestruturo a linguagem? Vejamos: eu estou bem sentado num lugar. Vem uma palavra e tira o lugar de baixo de mim. Tira o lugar em que eu estava sentado. Eu não fazia nada para que a palavra me desalojasse daquele lugar. E eu nem atrapalhava a passagem de ninguém. Ao retirar de debaixo de mim o lugar, eu desaprumei. Ali só havia um grilo com a sua flauta de couro. O grilo feridava o silêncio. Os moradores do lugar se queixavam do grilo. Veio uma palavra e retirou o grilo da flauta. Agora eu pergunto: quem desestruturou a linguagem? Fui eu ou foram as palavras? E o lugar que retiraram de debaixo de mim? Não era para terem retirado a mim do lugar? Foram as palavras pois que desestruturaram a linguagem. E não eu.

(Barros, 2010, 392).

Conforme Paz (1956), a linguagem nos rituais tinha o poder de recriar a realidade, exigindo precisão nas palavras para garantir sua eficácia. Isso levou à normatização linguística na Índia Védica, visando preservar a sacralidade da linguagem. Com o tempo, porém, observou-se uma dissociação entre as coisas e seus nomes, o que resultou na autonomia das ciências da linguagem, à medida que se abandonou a crença na correspondência direta entre objeto e signo. Inicialmente, buscou-se fixar significados precisos para as palavras, estabelecendo essa normatização como base da lógica. No entanto, Paz (1956) afirma que as palavras são rebeldes, e resistem a definições rígidas, perpetuando a tensão entre ciência e linguagem. Esse mesmo fenômeno de resistência da linguagem é abordado de forma poética por Manoel de Barros no poema Palavra. Barros descreve as palavras como agentes autônomos, capazes de desestruturar a realidade sem qualquer interferência humana, no verso, que o sujeito lírico questiona “eu desestruturo a linguagem?/ e afirmando a palavra como agente autônomo, no verso a seguir “Vem uma palavra e tira o lugar de- baixo de mim“. E, na própria construção do poema, na publicação “Manoel de Barros, Poesia Completa”(2010), a forma que o texto é apresentado, com quebras nas palavras através separações silábicas que sugerem essa desestruturação, uma quebra, como na passagem do primeiro para o segundo verso “Eu de-/ / sestruturo a linguagem?/. /Vejam: eu estou bem senta/- /do num lugar/“. Enquanto Paz ressalta a dificuldade em estabilizar os significados das palavras, Barros demonstra de maneira lúdica como elas atuam por conta própria, reforçando a ideia de que a linguagem, em sua essência, escapa às definições e ao controle, desafiando tentativas de normatização e fixação de sentido. Ora, o sujeito estava sentado, veio uma palavra e tirou o lugar onde estava sentado. Veio a palavra, e tirou a flauta do grilo - a palavra é o grande responsável das (in)significações. Desestruturar a linguagem a ponto de a mesma palavra dotar outros significados e agenciamentos, a palavra em sua máxima rebeldia, que agencia o vazio e movimenta.

Tendo por base os poemas até aqui trabalhados, pensar nas relações e contatos estabelecidos entre palavras, elementos e a dessubjetivação do homem, no homem, e na língua, incita a pensar em devir. O devir em relação à escrita de Manoel de Barros nos leva ao *neutro*, retomado em *Crítica e Clínica*(2011) por Deleuze. Compreendido como um espaço onde o vazio, sacro, é profanado. Quem escreve atravessa o vazio, peregrina para a

origem. Um *entre-lugar* – entre o eu, o outro, o que expurga: Um neutro, indefinível. O neutro, para Blanchot, nos leva ao fragmento, à descontinuidade, ao inacabado, ao por vir, uma recusa ao início e ao fim. A obra convida o sujeito para o desaparecimento do eu, a descentralização da subjetivação.

Para Blanchot (2005), o sacrifício do poeta é manter em sua obra a questão aberta, inacabada – Continuar a repetir, não fugindo de si, mas fingindo de outros. Um silêncio que fala, uma besta inominável: inútil, carrega a ausência do servir e está pronta para não ser. O branco, a pausa, o intervalo. A potência se encontra na busca do silêncio, é onde o eu renuncia sua autoridade, se dissolve, onde não há mais alguém:

Trata-se, finalmente, de um sujeito, e de um sujeito-poeta, pois que definitivamente marcado por seus abismos, por seu desalento e suas fraquezas. Esse sujeito, aberto ao amor e ao poema, não é uma pessoa sem ninguém dentro, como acreditam alguns. Trata-se antes, de uma pessoa reduzida a nada – como diz o Livro sobre nada – e, nesse esvaziamento mesmo, tornado sujeito. Ou reduzida ao silêncio (...) (Castello Branco, 2011, p.122)

Como a pedra lançada ao pântano, que provoca oscilações na água, mexe a taboa e levanta a areia: a palavra vibra e movimentada o vazio. O vazio de quem escreve, o vazio de quem lê. A palavra entra em contato com o vazio: se torna escrita. A palavra escrita que entra em contato com o vazio de um outro que lê: vibra e afeta. Retomo Manoel em busca de uma perspectiva prismática do que pode se assemelhar ao processo de dessubjetivação, no poema “O menino que carregava água na peneira”, publicado em 2010 no livro *Menino do Mato*, pela editora Alfaguara:

(...) A mãe reparou que o menino gostava mais do vazio, do que do cheio. Falava que vazios são maiores e até infinitos.

(...) Com o tempo descobriu que escrever seria o mesmo que carregar água na peneira.

(Barros,2010, p. 469)

Sendo assim, o *neutro* possibilita que o sujeito-lírico rompa com paradigmas civilizacionais, podendo ser um *outro* que extrapole a noção de humano. Isso significa que

há o acesso a perspectiva de *outros* – um sujeito que transita para *outra* espécie, ou até mesmo, um *outro* estado coisa. Ao tentar tocar a palavra, o poeta toca o espelho, toca o vazio e o avesso. Um escritor, morador da ausência, qualquer coisa pouca pode ser um acesso para refletir e relacionar – uma rã, uma colher, um bule de braque sem boca, um espelho reto, uma árvore, uma poça de água, o silêncio. No silêncio existe a capacidade de reflexão, de criação. A escrita é cria do silêncio – sua extensão, expansão da fronteira do limite, o limite que existe para além do limite, a arte que transcende, que extrapola a moldura. “Só o silêncio faz rumor no vôo das borboletas” (Barros, 2010, p.475). Só o poeta compõe palavras com silêncios e abandonos.

1.1.5 BORBOLETAS

Borboletas me convidaram a elas.
O privilégio insetal de ser uma borboleta me atraiu.
Por certo eu iria ter uma visão diferente dos homens e das coisas. Eu imaginava que o mundo visto de uma borboleta
— Seria, com certeza, um mundo livre aos poemas.
Daquele ponto de vista:
Vi que as árvores são mais competentes em auroras do que os homens. Vi que as tardes são mais aproveitadas pelas garças do que pelos homens. Vi que as águas têm mais qualidade para a paz do que os homens.
Vi que as andorinhas sabem mais das chuvas do que os cientistas.
Poderia narrar muitas coisas ainda que pude ver do ponto de vista de uma borboleta.
Ali até o meu fascínio era azul.
(Barros, 2010, p. 393)

Em *Borboletas*, poema publicado no livro *Ensaio Fotográficos*, o sujeito-lírico é convidado e nos leva a contemplar o mundo através de uma perspectiva insetal. Antes de tudo, torna-se necessário pensar a natureza metamórfica de uma borboleta: ovo, larva,

pupa, borboleta. Segundo o instituto Butantan, Leptopdera, do latim lepis = escamas, pteron= asas, existem mais de 150 mil espécies de borboletas e mariposas no mundo.

A etimologia da palavra borboleta, originada do latim *belbellita*, derivada de *bellus*, que significa bom ou bonito, o que ressalta a beleza intrínseca desses seres e sua associação com o encanto da natureza. Manoel usa recursos lingüísticos que são dispositivos de criação de imagens, metáforas, neologismos, e figuras de linguagem em geral, bordando uma poesia viva, uma fanopéia – a visão é colocada em jogo o tempo todo, um sujeito-lírico que se desloca para ver o que as borboletas vêem. As palavras criam vida e movimento através dos versos, projetando imaginação sob a retina.

No primeiro verso /borboletas me convidaram a elas/, a preposição *a* nesse caso introduz o complemento indireto do verbo convidar, que exige a preposição quando o objeto ao qual se refere é uma pessoa ou algo personificado, no caso, há uma personificação e aproximação ao mundo de dentro das borboletas, causando uma aproximação ou atração espacial e uma mudança sensorial. Já no segundo verso temos a palavra *insetal* – *inseto*, substantivo derivado latim *insectum*, que vem de *animale insectum*, que significa animal segmentado. Ao juntar como sufixo *al*, que também tem origem latina *ali*, podendo indicar a formação de um adjetivo ou uma aglomeração. (Michaellis, 2024). Sendo assim, *insetal* é um neologismo, que não existe no dicionário formal, e “um privilégio *insetal* de ser uma borboleta”, neste caso, pode ser compreendido como um adjetivo derivado.

Os insetos convidam e atraem o sujeito lírico, que afirma: /Por certo eu iria ter uma visão diferente dos homens e das coisas. / Vi que as árvores são mais competentes em auroras do que os homens./Vi que as tardes são mais aproveitadas pelas garças do que pelos homens/. A autenticidade do poeta na escrita quando explora a palavra em sua nascente, e talvez, mais próxima da essência da expressão poética, do instinto, da origem. Tendo por base esse poema, é notório pontuar que em sua escrita, ele transfigura o universo, torce a palavra, o sentido, o olhar. Afastado das convenções culturais e acadêmicas, o sujeito lírico acredita que do ponto de vista de uma borboleta, /Eu imaginava que o mundo visto de uma borboleta / Seria, com certeza, um mundo livre aos poemas/, a existência é algo que está desenredado das normas ou saberes da construção humana, impregnada de cultura e química humana, fazendo emergir uma percepção mais instintiva e primordial, uma existência e vida de experiência e sentido, distanciando dos cânones culturais e literários.

Borboletas que convidam e carregam os olhos, que nos colocam para ver; e o poema, se constrói por imagens que o poeta cria. Uma borboleta contempla, assim como o poeta. Vale ressaltar, que biologicamente, borboletas têm uma visão aguçada e sensível: milhares de pequenos olhos e a capacidade de enxergar cores que são invisíveis para o homem, enxergando o ambiente de forma detalhada, auxiliando-as na busca por néctar, na identificação de locais adequados para alimentação e reprodução. Além disso, penso que uma borboleta antes de ser uma borboleta, enxergou o mundo de outras maneiras, como ovo, larva e pupa. Possivelmente, enxergar como uma borboleta é enxergar o que é invisível para o homem – as tardes têm sido mais aproveitadas pelas garças do que pelos homens.

Ainda que isso não seja um aspecto presente no poema, aprofundo ainda mais na anatomia das borboletas, para que possamos compreender ainda mais sobre o campo sensorial deste inseto, que me remete a sinestesia presente na poesia: borboletas degustam com as patas, sentem o gosto do mundo e das flores ao pousar suavemente nas folhas e pétalas. Na lírica de Barros, a sinestesia é dominante: a cor do som, da voz, do cheiro. Palavra sentida e com sentidos, uma palavra que pulsa vida.

Borboletas é um poema que transborda personificação - árvores mais competentes em auroras do que os homens, águas que tem mais qualidade para paz do que os homens, andorinhas que sabem mais. Atribuições que são humanas passam a ser de elementos até então inanimados – água/árvore. E, para além de personificação, entram em comparação com homens e cientistas, subvertendo a lógica onde os homens sabem mais, onde tem qualidades e são mais competentes. A repetição da estrutura Vi que do sétimo ao décimo verso, /Vi que as árvores são mais competentes em auroras do que os homens. / Vi que as tardes são mais aproveitadas pelas garças do que pelos homens. / Vi que as águas têm mais qualidade para a paz do que os homens. / Vi que as andorinhas sabem mais das chuvas do que os cientistas/ enfatiza a visão do sujeito lírico e a descoberta a partir de um ponto de vista borboletal, criando um ritmo que propõe uma série de observações e criação de imagens e cenas sobre o e do mundo.

O néctar que brota de dentro da flor, o pólen espalhado nas flores; uma borboleta é um agente do processo de criação. Polinizadoras, contribuem para que a natureza esteja sempre em nascimento, auxiliando na existência de diversas plantas do ecossistema, perpetuando a manutenção da biodiversidade. Existência efêmera, bela e sensível. Uma borboleta que toca uma flor, um poeta que toca uma palavra - o enlace do poeta com a

borboleta, um devir. A vespa deleuziana que entra em contato com a flor – devires (Deleuze, 1998)

O olhar borboletal que o poema traz não é meramente fisiológico. Metaforicamente, há de se pensar dentre tantas possibilidades, sobre o olho que olha enquanto perspectiva. Uma visão que é afetada e contemplada, olhos sem sujeiras e resquícios civilizatórios. Comparativamente, o texto contrasta a visão das borboletas com a dos seres humanos, destacando a diferença de perspectiva entre os dois grupos. Enquanto as borboletas oferecem uma visão mais livre e contemplativa e poética do mundo, os humanos frequentemente são limitados por sua própria percepção. Borboletas têm capacidade de *estar* - independente das finalidades, das metas, da pressa, da produção, dos relógios, da utilidade.

Apresentando essas perspectivas e teorias, chegamos ao conceito de devir, termo introduzido por Deleuze, cuja fundamentação remonta à obra *Crítica e Clínica* (2011) “Que o devir funcione sempre a dois, que aquilo que se devém, devesse tanto quanto aquele que devém, é isso que faz um bloco, essencialmente móvel, jamais em equilíbrio (Deleuze & Guatarri, p. 112). Em contraste com a identificação e a semelhança, o devir representa um movimento minoritário, de desterritorialização, de encontro, uma linha de fuga em relação aos modelos estabelecidos. É a capacidade de tornar-se outro, de atualizar a potência criativa do ser, sem uma direção pré-definida. Dessa forma, tanto a fronteira como o devir são concebidos como espaços de possibilidade e transformação.

Ao entrar em uma sociedade que está alienada no capital, automatizada, que puxa maçanetas e olha relógios, como escrito no poema anterior, Manoel contrasta a perspectiva do eu-lírico com a percepção da borboleta que tem um olhar contemplativo, e contempla outros que também contemplam e comungam com a beleza e com o sentido.

O ditado popular “andorinha voando baixo anuncia chuva no céu” sugere que as andorinhas têm a capacidade de prever o tempo e sabem mais sobre o tempo que os cientistas. Sabem porque sentem e vivem em uma eterna experimentação e devir: voam rente ao solo para caçar insetos, que se tornam vulneráveis antes e durante a chuva, pois têm dificuldade para voar em condições úmidas, o que indica a proximidade de uma tempestade. Um animal se define menos por seu gênero ou sua espécie, seus órgãos e suas funções, do que pelos agenciamentos nos quais ele entra (Deleuze, 1998, p. 83).

Enxerga, existe e habita o mundo, e através do natural, abre caminhos para uma poesia viva. Subvertendo os ritos e tratados poéticos, desconstrói a linearidade da

semântica e da sintaxe. Desloca a poesia da lógica, em um processo contínuo de dessubjetivação - tanto do poeta, da poesia, do leitor e da palavra, criando uma necessidade de dar outras funções, limpar os olhos, prover possibilidades do ser, novos espaços de subjetividades, devires.

De certo, um poeta que busca novos relacionamentos para as palavras, como em /ali até o meu fascínio era azul/, exemplifica como explora a palavra e seus contatos. Ao utilizar “ali”, o poeta cria um espaço onde o sujeito lírico transita e se desloca, podendo se referir tanto a um espaço físico quanto a uma mudança de perspectiva. Isso afasta a maneira tradicional de ver e perceber o mundo, permitindo o trânsito para esse espaço onde o fascínio é azul. A expressão “fascínio azul” é uma imagem poética sensorial e espacial que sugere um encantamento pela liberdade, quase sublime e etéreo, evocando a vastidão do céu. Os versos “ali até o meu fascínio era azul” “daquele ponto de vista” “borboletas me convidaram a elas” se organizam e dialogam entre si, “convidaram a” “daquele” e “ali”, evidenciam um deslocamento do lugar discursivo e um valor espacial metafórico. Situam o sujeito lírico em um espaço concreto, mas ao mesmo tempo, esse espaço não é apenas geográfico; ele é impregnado de significados e experiências pessoais.

Em suma, o artista não se serve de seus instrumentos – pedra, som, cor ou palavra – como artesão; ao contrário, serve-se deles para que recuperem sua natureza original. Servo da linguagem, qualquer que esta seja, transcende-a. Essa operação paradoxal e contraditória – que será analisada mais adiante – produz a imagem. O artista é criador de imagens: poeta. (Paz 1956, p.27)

A escolha de palavras indica um afastamento do cotidiano e sugere um espaço que beira o espaço físico, além de um espaço emocional e metafórico. A voz do poema não está apenas falando de um lugar físico, mas de um estado de ser que transcende o habitual. Esse deslocamento amplia a compreensão do espaço como algo dinâmico, que pode ser reinterpretado através da poesia.

Novos contatos, novos lugares e fractais – busca o avesso e a nudez, busca a possibilidade da palavra não ser, da palavra não exercer a função significante do propõe a ser, assim como também, todas as possibilidades de ser enquanto existência, sujeito: “ Não quero saber como as coisas se comportam. Quero inventar comportamento para as coisas (...) Mas que essa mudança de comportamento gentel para animal vegetal ou pedral É apenas um descomportamento semântico.” (Barros, 2010, p.395).

“21. Sapos sabem divinamentos mais do que as árvores mais do que os homens (Barros,2010,p. 416)”. Neste fragmento poético, é evidente a interação do poeta e do eu lírico com o mundo, com a natureza e de uma forma diferente: a de não dominação, a de se envolver e não se desenvolver da origem do ser humano e da vida, olhar para a natureza de dentro, em um processo de inserção, de pertencimento. Sapos e homens em uma mesma linearidade, sapos que sabem mais sobre *divinamentos* que homens. Novamente em uma intertextualidade bíblica, presente em Apocalipse 16:13-14: Então vi saltarem da boca do dragão, da boca da besta e da boca do seu falso profeta três espíritos imundos semelhantes a sapos. Se recusares deixá-lo ir, eis que castigarei com rãs todos os teus territórios / O rio produzirá rãs em abundância, que subirão e entrarão em tua casa, e no teu quarto de dormir, e sobre o teu leito, e nas casas dos teus oficiais, e sobre o teu povo, e nos teus fornos, e nas tuas amassadeiras. No Êxodo, a praga das rãs é um castigo enviado por Deus ao Egito, como uma forma de manifestação de Seu poder e misericórdia, concedendo aos egípcios a chance de reconhecer Sua autoridade. A figura de Deus, com D maiúsculo, simboliza uma entidade suprema, onipotente e onipresente, especialmente no contexto das tradições ocidentais, como o cristianismo, o judaísmo e o islamismo. Nessa concepção, Deus é retratado como o criador do universo, Pai de todos os seres, e detentor de autoridade absoluta sobre o cosmos e a vida humana. Um aspecto marcante dessa imagem é a combinação de poder inquestionável com misericórdia divina, características que muitas vezes se manifestam de maneiras aparentemente paradoxais, como no envio de pragas narrado na Bíblia.

No entanto, enquanto a tradição bíblica os associa a forças negativas, Barros subverte essa imagem, atribuindo aos sapos uma sabedoria sagrada, talvez superior à dos homens, ao sugerir que eles possuem uma conexão direta com o divino. O uso de sapos no poema de Barros revela uma visão em que a natureza não é algo a ser temido ou controlado, mas sim compreendido. Como exemplo e comparação, o poema 50 do livro *Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo*(2001), “Já me dei ao desfrute/ de ser ao mesmo tempo / pedra e sapo”. Há um contraste com as associações culturais e religiosas que, em muitos casos, vêem esses animais como sinais de maldição ou destruição, como no contexto das pragas bíblicas. Há, neste poema, um sujeito lírico que se desfruta, que arranja qualidade de sapo, que goza o estado de *ser* sapo e pedra ao mesmo tempo, contrapondo à lógica ocidental, dá ao sapo um sentido mais próximo à sacralidade. A cosmologia Yanomami, apresentada por Davi Kopenawa em *A Queda do Céu*, valida e aprofunda essa

“sabedoria sagrada” dos não-humanos. Para os Yanomami, os animais, como os sapos, são seres dotados de espíritos e conhecimentos ancestrais. Os xamãs, através de rituais e do consumo de yãkoana, acessam esse conhecimento animal, “tornando-se” o animal para compreender seus segredos e poderes (Kopenawa & Albert, 2015). No poema 21 - da 2ª parte, Livro de Bernardo, da obra “Tratados Gerais da Grandezas do ínfimo”, o poema 21 de que /sapos sabem divinamentos mais do que árvores/ mais do que homens/ (Barros, 2010, p. 416), é um reflexo de uma epistemologia onde o conhecimento não é exclusivo da racionalidade humana, mas reside na interconexão e na escuta atenta aos “mestres” da floresta, que incluem esses seres tão desvalorizados pela lógica ocidental. Essa perspectiva ressoa com a visão spinozista de um Deus imanente, presente em todas as coisas.

No entanto, em outras culturas, sapos e rãs são símbolos de cura, prosperidade e fortuna, o que reforça a multiplicidade de significados e a ambiguidade que esses seres podem carregar. Nos poemas barreanos os sapos são pedaços de chão que pulam, e estão colados em pedras e águas milagrosas, como no poema do livro *Poemas Concebidos Sem Pecado* (1937) - Cacimba da Saúde – “De águas milagrosas / Cheinhas de sapos. Sapos como seres portadores de um saber misterioso, que transcende a compreensão racional dos homens, que cantam para trazer a chuva. Essa visão celebra a natureza em sua totalidade, afirmando que há sabedorias e divinamentos na simplicidade e no que é frequentemente desvalorizado.

Uma potência que vai contra a ordem estabelecida, contra a dominação do Pai, que representa a autoridade, a ordem, o padrão. Caos, desordem, subversão — devir é o movimento que vai contra o que está sempre em uma posição hierárquica de dominância. Devires como o devir-animal, devir-criança, devir-mulher, entre outros, abrem caminho para novas formas de existir e pensar.

A relação desses termos com Manoel de Barros pode ser feita, devido à valorização do devir como um conceito que desafia as estruturas estabelecidas e padrões sociais. Até aqui, vimos como a escrita de Manoel de Barros, em sua poesia, trabalha temas relacionados à natureza, à infância e a humanidade nos animais, rompendo com a linguagem convencional e explorando novas formas de expressão poética. Assim como Deleuze, que propõe o devir como um movimento de transformação e subversão das hierarquias dominantes (como a do Pai enquanto autoridade), Manoel de Barros também busca novas formas de existir e pensar, quebrando com o padrão e abrindo espaço para uma visão mais livre e criativa da realidade. Portanto, ambos compartilham uma afinidade

na valorização do devir como uma potência de renovação e liberdade frente às estruturas opressivas e normativas da sociedade.

Buscar ser árvore, algo que aparentemente não se move, que não estabelece relações. Dançam em com o sol, a chuva, os ventos, os animais. Ficam suas raízes no solo, levam os galhos em direção ao céu, buscando a máxima potência da existência. Estabelecem relações, devires, em um silêncio quase imperceptível.

1.1.6 ÁRVORE

Um passarinho pediu a meu irmão para ser a sua árvore. Meu irmão aceitou de ser a árvore daquele passarinho. No estágio de ser essa árvore, meu irmão aprendeu de sol, de céu e de lua mais do que na escola.

No estágio de ser árvore meu irmão aprendeu para santo mais do que os padres lhes ensinavam no internato.

Aprendeu com a natureza o perfume de Deus.

Seu olho no estágio de ser árvore aprendeu melhor o azul.

E descobriu que uma casca vazia de cigarra esquecida no tronco das árvores só presta para poesia.

No estágio de ser árvore meu irmão descobriu que as árvores são vaidosas.

Que justamente aquela árvore na qual meu irmão se transformara, envaidecia-se quando era nomeada para o entardecer dos pássaros.

E tinha ciúmes da brancura que os lírios deixavam nos brejos. Meu irmão agradeceu a Deus aquela permanência em árvore porque fez amizade com muitas borboletas.

(Barros,2010, p.394)

Para Paz (1956), ao submeter-se à linguagem, o poeta, funcionando como um fio condutor e transformador da corrente poética, transforma as palavras e seus significados, libertando-as de seu uso comum em um processo paradoxal de recriação – transformando o poético amorfo em obra, o poema, lugar de encontro e plenitude entre o homem e a poesia. A linguagem, aqui, pode se tornar um espaço de interseção entre o humano e o natural, uma invenção capaz de recriar relações já esquecidas ou nunca acontecidas. Nos poemas barreanos, os limites se tornam fronteiras entre o mundo humano e o mundo animal, onde

palavras e imagens se misturam, e criam novas formas de percepção e experiência. Uma árvore que se envaidece, o passarinho que pede, e as borboletas que fazem amizade com o irmão.

Essa abordagem poética ecoa o conceito de devir de Deleuze, que sugere que as fronteiras entre diferentes estados são permeáveis e dinâmicas. Através do conceito de devir, como proposto, a poesia de Barros torna-se um espaço de constante transformação, onde as fronteiras entre o homem e a natureza se dissolvem, permitindo novas formas de coexistência e entendimento. Esse movimento contínuo de transformação é central para a compreensão da sua poética, que propõe uma nova ontologia literária, expandindo os limites do pensamento e da expressão. Fronteira e cercas vivas são fluídas e dinâmicas, zonas de encontro, moldadas pelas práticas sociais e cosmologias de diferentes grupos, explorando as interseções entre o humano e o natural e desafiando as dicotomias que frequentemente separam esses mundos.

Afinal, a ideia de fronteira, desafia as dicotomias coloniais e pós-coloniais, promovendo um espaço onde as identidades fixas são desestabilizadas, possibilitando o surgimento de novas narrativas. A fronteira como um espaço híbrido e ambíguo, onde diferentes culturas se encontram e interagem. É um conceito central para sua teoria da hibridização cultural e está intimamente ligado à ideia de interstícios — espaços entre fronteiras culturais onde novas identidades e significados emergem. Vale ressaltar, que a fronteira não é apenas uma linha divisória, mas um espaço onde ocorre a interação e a negociação entre culturas diferentes. Nesse espaço, identidades e significados culturais são constantemente reinterpretados e transformados, desafiando as fronteiras rígidas e as identidades fixas, propondo uma visão mais complexa e fluida das interações culturais (Bhabha,1998).

Para Deleuze, a fronteira atua como uma articulação entre essas dimensões, unindo elementos de ambos em uma superfície sem espessura através dos atributos lógicos dos eventos e do sentido das proposições. Toca os dois corpos sem pertencer totalmente a nenhum deles, influenciando tanto as coisas quanto as proposições, sem ser um ente em si. Isso possibilita a concepção de um “mínimo ser” ou de um “extra-ser”.

O conceito de fronteira é frequentemente confundido com a ideia de limite, sendo entendido muitas vezes como uma linha imaginária, um marco histórico ou geográfico que separa diferentes nações. No entanto, a fronteira, no para Deleuze, transcende essa compreensão, representando uma interseção complexa e dinâmica entre diferentes

realidades. É no meio que há o devir, o movimento, a velocidade, o turbilhão. O meio não é uma média, e sim, ao contrário, um excesso. É pelo meio que as coisas crescem (Deleuze, 2010, p.25)

Em sua poesia há uma torção da palavra, do sentido e do olhar. Observa-se que Manoel reapropria palavras e objetos disponíveis para criar algo novo, explorando coisas até então insignificantes e miúdas do cotidiano em sua poesia. Dá um novo propósito e sentido a elementos considerados triviais ou desvalorizados, como pedras, barro, aves, insetos. As palavras arranjadas em um processo de criação que busca *estar “coisa”*, qualquer coisa, um vazio, ninguém, que tem sede de invenção. Sobre a natureza de sua linguagem poética, o próprio Barros:

A linguagem não é fácil. Não tem palavra difícil, mas tem muita imagem. E absorver uma imagem é preciso uma ginástica na cabeça. Não é um caminho reto. A imagem fala uma representação sem que isso seja contado de uma maneira reta. Então, cria certa dificuldade, por não ser uma narrativa reta, mas fragmentada, cortada. (Barros, 2014, online)

Compreender a poesia de Manoel de Barros a partir de qualquer movimento estético é algo que provoca divergências no meio literário. Na história da literatura brasileira, a poesia de Manoel de Barros é enquadrada na Geração de 45, sendo considerado um poeta Modernista, mas, até mesmo Manoel afirma que pertenceu à geração de 45 apenas por questões cronológicas. Em suas palavras:

Acho que não pertenço à Geração 45 senão cronologicamente. Não sofri aquelas reações de retesar os versos frouxos ou endireitar sintaxes tortas. A mim não me beliscava a volta ao soneto. Achava e acho que ainda não é hora de reconstrução. Sou mais a palavra arrombada a ponto de escombros. (Barros, 1990, p. 8)

Sendo assim, é possível notar rastros de correntes literárias na poesia de Manoel, como da poesia marginal, do concretismo e poesia social, mesmo que, segundo a história literária, ele não seja pertencente há nenhum desses movimentos e também não o considere.

A obra literária do poeta Manoel de Barros carrega o regionalismo pantaneiro e os neologismos, pode ser analisada como uma escrita experimental. Ao examinar a maneira

como Manoel se relaciona com a escrita, com a palavra e com a poesia, percebe-se que essa relação se fundamenta em uma abordagem transgressora. Uma poesia que dispõe de uma crítica em um campo que habita o belo, o sublime. Manoel interage com a palavra, aduba, arranca galhos, enxerta significações, faz brotar um novo. Em sua lírica tudo é broto, até o sentido, há sempre um lugar para a criação e o nascimento das coisas, em processo orgânico, onde há uma ruptura com formas pré-determinadas e limitadas.

O manejo da palavra – escavada, escovada, quebrada, despida, descascada, provada na boca e no sentido. Manoel busca novos relacionamentos para as palavras. Através do coloquialismo e da oralidade, abre portas para a criação dos neologismos de sua poesia. O poeta ressalta que a poesia, é ser pego de surpresa pela palavra. Fica evidente que o elemento de sua poesia é o universo que vive, um mundo no qual ele brinca com os deslimites das palavras e dos sentidos. Transfigura o universo, criando uma poesia rasteira, das miudezas, das insignificâncias. Em sua poesia há uma torção da palavra, do sentido e do olhar. Que nos leva a pensar sob uma perspectiva do outro, do que vem de dentro de um outro *não-humano*, para além de uma humanidade. Através da vida pantaneira do poeta e sua íntima relação com a natureza, é criado um cenário onde os animais, as árvores, os rios e os pássaros reinam. Manoel nos leva a ver como rãs, pássaros e aves, abrindo uma fresta para a ótica do perspectivismo ameríndio, que veremos mais adiante.

Transforma a compreensão do corpo e da mente, permitindo que eles transcendam suas funções convencionais e se tornem potências criativas e expressivas. No poema *Árvore*, fica evidente uma percepção sensorial e existencial que apenas a desterritorialização e transcendência do corpo e do sujeito, pode proporcionar. Essa experiência de ser o Outro(s), de se fundir a uma lógica não-humana e aprender a partir dela, e supera as funções convencionais do corpo e da mente, que se abrem para as potências criativas e expressivas da alteridade e dos *deslimites*.

Essa abertura é a própria essência da *florestania*, pois, ao adotar a perspectiva do *não-humano*, a obra de Barros não apenas critica o antropocentrismo, mas constrói as bases para uma existência onde a interconexão com todo o vivente é a premissa fundamental. A dessubjetivação, o vazio, a incompletude, o silêncio, o devir. Há sempre novas possibilidades, novos espaços, é uma desterritorialização das formas e predefinições que determinam tudo que é estabelecido, onde há lugar para uma rigidez sedimentar, calculada e padronizada. Fluxos que contrariam a inércia, e rompem com a rigidez. Devir, em oposição à imitação, é tornar-se outro. É não imitar, não busca identificações e semelhanças, um entre,

que escapa de representações.

Devir não é atingir uma força (identificação, imitação Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de uma mulher de um animal ou de uma molécula: não imprecisos nem gerais, mas imprevistos, não-preexistentes, tanto menos determinados numa forma quanto se singularizam numa população. (...) O devir está sempre 'entre' ou 'no meio'. (Deleuze, 1997, p. 11)

Em *Crítica e Clínica*, Deleuze aponta para a não existência de um Devir-Homem, pois o homem é um ser que está sempre em posição ditatorial, de dominância, sendo assim, um lugar de ruptura com a máquina, com a quebra da hierarquização, que recusa o centro e a definição, uma dissolução do padrão. Há diversos outros devires, sempre em inacabamento e em movimento constante de transformação: devir-mulher, devir-criança, devir-árvore, devir- borboleta, devir-chão, entre outros. As máquinas, competentes em formas e padrões e movimentos predefinidos, que é tema de diversos poemas de Barros. Ao abordar essas questões, é interessante analisar a poesia de Manoel sob as perspectivas literárias - filosófica.

Ao sobrepor esse preceito à poesia de Barros, ele também se contrapõe às produções de saberes do Homem, um lugar de ruptura com a máquina, com a quebra da hierarquização, que recusa o centro e a definição, uma dissolução do padrão. Há diversos outros devires, sempre em inacabamento e em movimento constante de transformação: devir-mulher, devir- criança, devir-árvore, devir-borboleta, devir-chão, entre outros.

As máquinas, competentes em formas, padrões e movimentos predefinidos, é um dos temas abordados por Barros, que se compara a essa figura opressiva do não existente Devir-Homem. A máquina, figura de um ditador, funcional e utilitária toma forma no poema publicado no livro “Gramática expositiva do chão”, “V. A Máquina”(2010, p.139), que */mói carne, excogita, atrai braços para lavoura (...) cria pessoas à sua imagem e semelhança/*. No poema “A BORRA”, do livro *Ensaio Fotográficos*(2000), as palavras são usadas como metáfora que corrompe com a lógica da noção de dominação – a borra vale mais que o rei. O resto do fundo da cozinha tem mais a preferência do sujeito lírico, do que palavras-pessoas que estão fora do que é comum, do conspícuo. Lata, cisco e borra tem em todo canto, assim como bêbado e bocó. Um sujeito lírico que transita do cisco ao alter ego.

1.1.7 A BORRA

Prefiro as palavras obscuras que moram nos
fundos de uma cozinha — tipo borra, latas, cisco
Do que as palavras que moram nos sodalícios —
tipo excelência, conspícuo, majestade.

Também os meus alter egos são todos borra, ciscos,
pobres-diabos

Que poderiam morar nos fundos de uma cozinha
— tipo Bola Sete, Mário Pega Sapo, Maria Pelego
Preto etc.

Todos bêbedos ou bocós.

(Barros, 2010, p. 394)

Em um movimento contramoderno, está sempre no campo da inutilidade: a máquina se torna uma natureza morta, e só vive e se torna útil, quando tomada por musgos, uma natureza morta, e só vive e se torna útil, quando tomada por musgo, como no poema presente na obra “Livro sobre Nada”(2016) “*Prefiro as máquinas que servem para não funcionar: Quando cheias de areia de formiga e musgo – elas podem um dia milagrar de flores.*” (BARROS, 2016, p.43). Bêbado e bocó não são funcionais – assim como as máquinas que não funcionam, servem apenas para milagrar de flores. Logo, escrever é também tornar-se outra coisa que não escritor. Aos que lhe perguntam em que consiste a escrita, Virginia Woolf responde: Quem fala de escrever? O escritor não fala disso, está preocupado com outra coisa. (DELEUZE, 1997a, p.16)

Escrever é tornar-se outro, sempre em movimento, vida e criação. Escrever para além da representação das coisas e do mundo, escrever para tornar-se, para estar, para existir. Manoel atravessa mais de sete décadas escrevendo – vive diversas mudanças sociais e culturais. Para pensar a poesia de Manoel, antes de tudo, trago algo que é parte do poema “Matéria de Poesia”: “tudo aquilo que a nossa civilização rejeita, pisa, mija em cima, serve para poesia”. Ao ler e analisar os poemas é perceptível a interação do poeta e do eu lírico com o mundo, com a natureza e de uma forma diferente: a de não dominação, a de se envolver e não se desenvolver da origem do ser humano e da vida, olhar para a

natureza de dentro, em um processo de inserção, de pertencimento. Caótica, desordenada, transgressora, subvertida. Assim é a natureza, assim é a poesia barreana.

No contexto de Manoel de Barros, seu estilo poético, singular, se destaca pelo intenso uso de elementos regionais, especialmente aqueles relacionados à natureza e que são considerados comumente insignificantes. No entanto, esses elementos são subordinados a uma elaborada estrutura sintática que, por meio de delírios poéticos, resulta na criação de novos sentidos e significados. A poética de Manoel de Barros apresenta uma abordagem que exalta a simplicidade e a valorização das coisas aparentemente insignificantes – Não é o homem dominando a natureza, como prega a modernidade – é a natureza dentro do homem, e a comunhão e observação de tal.

Ao se tratar da análise da escrita das poesias de Manoel de Barros, algumas ressalvas são necessárias. Em uma busca sobre o estilo, a estética e a corrente literária na qual o poeta pertence, há uma defesa de que o autor pertence ao movimento modernista. Sabemos que a geração de 45, na qual reuniu escritores, como Guimarães Rosa e João Cabral de Melo Neto, e artistas preocupados em elaborar uma nova expressão literária, isso se deu, por meio da experimentação e inovações estéticas, temáticas e linguísticas. Mas, Manoel renega: não pertence ao modernismo, pertence ao movimento da vanguarda primitiva: “—Tenho em mim um sentido de aldeia e dos primórdios. Eu não caminho para o fim, eu caminho para as origens [...] o conceito de vanguarda primitiva há de ser virtude da minha fascinação pelo primitivo“(Barros, 2007).

Esse movimento teve suas variações e transformações no tempo. Fato que a cultura não é estática, ao passo que, “a cultura não é algo dado, posto, mas sim algo constantemente reinventado, recomposto, investido de novos significados“ (Carneiro da Cunha, 2009, p. 239).

O que Carneiro da Cunha (2009) nos chama atenção é que se perceba a dinâmica da produção cultural, que é mutante não fixa. Isso explica o primeiro, segundo e terceiro movimento modernista. Pesquisadores argumentam que Manoel está na terceira geração modernista. Ainda que a prosa tenha sido um tipo texto trabalhado por essa geração, ela se apresentada em aspectos de equilíbrio.

Essa defesa está pautada nas influências que Manoel de Barros teve por Oswald de Andrade, sendo isso que o liga a essa tradição literária. Manoel de Barros falava livremente por sua admiração e a influência quanto a Oswald de Andrade. Em suas entrevistas relata sobre a sua poesia e a estética de Oswald. É o caso da entrevista postada na À Revista

Bric-a- Brac o poeta diz: “Só mais tarde, depois que me vi livre do internato, com 17 anos, talvez, foi que conheci o Oswald – e Rimbaud. O primeiro me confirmou que o trabalho poético consiste em modificar a língua. E Rimbaud me incentivou com *Imense dérèglement de tous lessens*.” (Barros, 1990, p. 325, grifo no original).

No trecho em que o autor diz: O primeiro me confirmou que o trabalho poético consiste em modificar a língua, observamos que ele reflete a ideia central da antropofagia, proposta por Oswald de Andrade. Essa modificação da língua sugere uma transformação criativa, uma assimilação que resulta em algo novo, fundamental para a identidade cultural brasileira. A antropofagia, em sua natureza, é a metáfora do canibalismo cultural, onde influências estrangeiras são devoradas e reinterpretadas à luz da realidade brasileira. Metáfora para a absorção de influências estrangeiras, transformando-as em algo novo. Ele se refere às práticas antropofágicas de etnias indígenas brasileiras, que devoravam seus inimigos para absorver sua força. Para Oswald, o Brasil não deve simplesmente imitar culturas européias, mas absorver e transformar essas influências, criando uma identidade própria.

O manifesto antropofágico, publicado em 1928 traz uma proposta de resgate de uma cultura primitiva, sendo realizada pelo autor através de um processo não harmonioso, no qual busca promover uma assimilação recíproca entre ambas as culturas. Contudo, não se posiciona radicalmente contra a civilização moderna e industrializada, mas sugere uma abordagem cautelosa ao incorporar elementos culturais externos, de forma que a modernidade não se imponha completamente sobre as culturas primitivas, o que, de certa forma, difere um pouco da poesia barreana, onde há preferências por pássaros do que aeroplanos, máquinas que servem para não funcionar – tomada por musgos. No manifesto, Oswald apresenta a necessidade de uma maior prudência ao absorver influências de outras regiões, evitando a incorporação de aspectos desnecessários que transformem a cultura brasileira em uma colagem fragmentada de culturas estrangeiras.

Manoel de Barros, na sua escrita, também realiza uma modificação da língua, mas de uma forma específica, como apresentado nos subcapítulos anteriores. Onde ele aciona uma linguagem que ressignifica a existência, a modernidade, o resto, e transforma em poesia. Isso, acaba causando uma aproximação à antropofagia de Oswald, ao reinventar a língua e trazer novas significações a partir de elementos da cultura brasileira. Enquanto Oswald de Andrade fala sobre o canibalismo cultural no sentido de descolonizar o pensamento, Barros foca em deglutir o que é local mas habita nos escombros sociais.

A menção a Rimbaud, ao afirmar que ele o incentivou com *Imense dérèglement de tous le lessens*, reforça a busca por novas percepções e a ruptura com as convenções estabelecidas. Essa ideia de desregramento ecoa o espírito antropofágico, que defende a absorção de influências estrangeiras de maneira crítica, levando à criação de uma poesia que vai além da simples imitação. Assim, o texto encapsula o conceito da antropofagia: uma transformação da linguagem e uma busca por uma identidade poética que é, ao mesmo tempo, local e universal, criativa e crítica.

Barros proporcionou para as palavras todos os seus seres: foi na origem, no radical e torceu. Quebrou e permeou a instabilidade semântica. A palavra pode ser quase tudo. Manoel não é um místico: é um buscador, curioso, que se debruça e desdobra na palavra. Que contempla a terra, e a traduz em poema - onde diversos seres e formas de vida habitam: Tudo vive. Em um movimento contra-moderno, Manoel vira as costas para a dominação civilizatória e se volta ao estado contemplativo, da terra e da palavra. O que se contempla, se observa, volta sua atenção – Manoel é um poeta que medita a palavra prismática. Uma palavra, nas mãos do poeta, é rizomática.

Ao explorar a desterritorialização da linguagem e a dessubjetivação na poesia de Manoel de Barros, percebe-se que a dissolução das fronteiras entre o humano e o não-humano não é apenas um recurso estilístico, mas um reflexo de uma cosmovisão que desafia o antropocentrismo. É nesse ponto que a presente pesquisa se volta para o perspectivismo ameríndio, buscando compreender como essa filosofia ancestral pode iluminar ainda mais as relações entre a linguagem poética e a percepção de múltiplos mundos na obra barriana, tema do próximo capítulo.

CAPÍTULO 2. Manoel de Barros e a Invencionática do Resto do Mundo: A poética de um bricoleur.

Se no capítulo anterior investigamos como a poesia de Manoel de Barros, ao subverter a linguagem e dessubjetivar o eu lírico, abre caminho para a percepção de uma natureza em constante devir, neste segundo momento, propomos um mergulho mais profundo nessa cosmovisão; buscando estabelecer um diálogo com o perspectivismo ameríndio. Este capítulo se debruça sobre as noções de corporeidade e performance, elementos cruciais para a compreensão da dissolução das fronteiras e da emergência de novas ontologias na obra barriana. É, pois, na intersecção desses conceitos que a poesia de Barros radicaliza sua proposta de repensar a existência. Articulando referências como Paul Zumthor, Judith Butler, Gilles Deleuze & Félix Guattari e Guilherme Gontijo Flores, o objetivo é pensar o corpo como instância de transformação e a linguagem como matéria performativa.

2.1 Do Corpo ao Verbo: Performance, Imaginação e Criação na Poesia como Experiência.

Poderíamos definir o corpo como algo biológico: uma estrutura física, feito de matéria viva. Seria possível, ainda, limitá-lo a um conjunto de células ou reduzi-lo ao lugar mais raso da existência, tal qual escreveu Manoel de Barro - “um corpo que puxa válvulas, abre portas, olha o relógio e compra pão às seis da tarde”. No entanto, contrariando tal concepção e seus próprios confinamentos, há a possibilidade de um corpo que transcende a estrutura óssea e orgânica ; um corpo que anseia e necessita “ser e estar outros”, operando como uma arte que escapa à moldura do convencional, abndo espaço para a imaginação, afeto e transfiguração. Trata-se de um corpo que se permite ir além da compreensão cartesiana, imerso em absorção e em profunda relação com o mundo. É precisamente nesse ponto que o corpo adquire uma dimensão política e simbólica, manifesta na célebre formulação barreana: “/O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê/. É preciso transver o mundo./”. Um corpo que deseja e necessita ser-estar outros, que se expande em direção ao mundo como um gesto poético. Esse corpo, atravessado por forças simbólicas e políticas, torna-se uma arte viva, propondo outras formas de habitar o real. É nesse sentido que o corpo adquire espessura ontológica e força política. Em Manoel de Barros, o neologismo *transver* opera como chave para essa outra dimensão do olhar e do ser. Transver não é apenas ver além: é transformar a própria forma de perceber. O olho já não apenas vê, mas se torna devir, um devir-olho. A imaginação,

ao transver, embaralha os limites entre o real e o possível, abrindo espaço para presenças que não cabem na lógica dominante da racionalidade.

Essa operação se aproxima da noção de *performatividade* presente em Judith Butler, conforme apontado por Guilherme Gontijo Flores (2021). Butler nos mostra que os corpos têm voz, mesmo quando silenciosos. Quando se reúnem, em protesto, vigília, luto ou resistência, esses corpos dizem algo pela própria presença: “não somos descartáveis”, escreve ela. A linguagem, então, não se limita ao verbo; ela é gesto, respiração, insistência no existir. Assim, a performance se realiza como uma ação política do corpo no mundo. Nessa perspectiva, o corpo ultrapassa a individualidade e se inscreve numa coletividade afetiva e insurgente. Ele se torna lugar de criação e resistência, gesto de confronto com as forças que o tentam apagar ou enquadrar. O corpo performa o que é, mas também o que pode ser, um corpo de passagem, de abertura, de escuta.

Essa capacidade de se transformar, de se *dessubjetivar*, é também objeto da reflexão de Lévi-Strauss. Para o antropólogo, a subjetividade não é um ponto fixo, mas um movimento contínuo de projeção e variação. O sujeito, diz ele, é aquele que pode *objetivar-se indefinidamente*, fracionando-se em partes lançadas ao mundo, sem jamais deixar de ser sujeito. É nesse fracionamento que surge a possibilidade de se tornar outro, ou, mais precisamente, de se descobrir em relação com o outro. Como escreve: esse fracionamento não tem limite, a não ser implicar sempre a existência dos dois termos como condição de sua possibilidade (Levi-Strauss, 2003, p. 27).

Essa operação, segundo Lévi-Strauss, está na base tanto da psicanálise quanto da etnologia: em ambos os casos, trata-se de acessar o mais estranho dos outros como um outro nós, o inconsciente como esse estranho familiar que habita o eu. O corpo, então, torna-se um território de atravessamentos, onde o sujeito é sempre um campo de forças em negociação.

Na filosofia de Deleuze e Guattari, isso se expressa na ideia de devir: os devires são sempre minoritários, instáveis e rizomáticos. Eles formam redes descontínuas, sem um centro fixo, capazes de explodir as formas de dominação. Em Manoel de Barros, o *transver* funciona como esse devir-percepção: uma desestabilização do olhar, que se abre ao imperceptível, ao ínfimo, ao que escapa à lógica da representação. Como nos ensina Deleuze, a linguagem, levada ao seu limite, não descreve o mundo, ela o inventa. Trata-se de uma concepção que veremos desdobrar-se ao longo deste capítulo, à medida que exploramos como a escrita de Manoel de Barros encarna, em sua tessitura, o devir como força de transfiguração poética.

Pensar o corpo, portanto, é pensar um campo de possibilidades e resistências. Um

corpo não é apenas aquilo que ocupa espaço, mas o que *faz mundo*: ele age, afeta, é afetado, transforma. O *corpo performativo* não representa algo, ele faz algo: cria presenças, reconstrói sentidos, conecta-se com aquilo que ainda não tem nome. É, enfim, um corpo em devir, capaz de transver e transmutar a realidade que habita.

Para aprofundar essa compreensão do corpo como instância performativa e central na experiência estética, é fundamental recorrer aos estudos de Paul Zumthor, especialmente em sua obra *Performance, recepção e leitura* (1990). Zumthor oferece um arcabouço teórico que converge com a radicalidade de Barros, ao tensionar os limites entre o oral e o escrito, e ao propor um deslocamento dos paradigmas que historicamente privilegiaram a escrita como a forma plena de manifestação literária.

Em sua escrita, o autor realiza um movimento que se aproxima do *diálogo*. Não no sentido de uma conversa informal, mas como crítico que tensiona os limites entre o oral e o escrito, propondo o deslocamento de paradigmas que ainda insistem em privilegiar a escrita como forma plena de manifestação literária. O que está em jogo em sua abordagem é uma revalorização da voz, não apenas como fenômeno acústico, mas como presença, como corpo que sustenta a linguagem e produz sentido. Zumthor, com sua formação como medievalista contribui para uma leitura ampla e profundamente conectada com práticas poéticas que antecedem a fixação da literatura na letra escrita, impressa. O que lhe interessa não é a língua enquanto sistema fechado, mas a vocalidade como força expressiva e relacional. Em um texto que recusa sistematicamente dicotomias fáceis, como oralidade versus escrita, corpo versus mente, razão versus sensibilidade, Zumthor privilegia a densidade das mediações culturais, convidando-nos a pensar nas implicações da voz enquanto experiência estética e forma de presença poética.

Ao considerar a performance como um modo eficaz de realização poética, Zumthor desloca o foco da análise para a dimensão concreta e sensível da linguagem, onde o *corpo* assume papel central como mediador do acontecimento estético. A leitura, sob essa perspectiva, não se esgota na decodificação verbal ou na escuta passiva, ela é presença encarnada, gesto, movimento, ritmo e afetação. Teoria e memória se entrelaçam ao evocar uma cena de sua infância em Paris na década de 30: os cantores de rua entoavam melodias simples, porém intensamente carregadas de afetividade, vendendo-as em folhas soltas. Na volta da escola, reunia-se com os colegas ao redor dos artistas de rua e cantavam em coro. Essa vivência sensorial, coletiva e situada, que ressurgiu anos mais tarde quando Zumthor, já adulto, tenta reviver aquela emoção através do suporte escrito. Ele compra uma das canções

em folha-volante e tenta restituí-la, lendo e depois cantando. No entanto, o gesto revela a perda: não havia mais o grupo, o riso, os sons da rua, o céu de Paris. Faltava, sobretudo, a corporeidade da experiência. Com isso, torna-se evidente que o texto, em sua realização plena, extrapola o verbal e o vocal, envolvendo todos os elementos exteriores que compõem a canção e que só a performance é capaz de articular em sua inteireza.

Essa evocação, marcada pela sensibilidade da lembrança e pela consciência crítica do gesto, funciona como demonstração poética daquilo que diferencia a performance da leitura silenciosa. A distinção repousa na intensidade da presença do corpo, que na leitura individual permanece em suspensão, retido no campo do desejo ou colocado entre parênteses, limitado e silenciado. Já na performance, o corpo irrompe como veículo da poesia, encarna a voz, ativa a memória e a afetividade, cria comunidade e espaço de escuta compartilhada. Ao reconectar os conceitos da teoria literária à dimensão da poética oral, Zumthor evidencia a complexidade do fenômeno estético que analisa, reconhecendo que uma poética da voz, corpórea, não pode operar sob os moldes de uma lógica racionalista ou economicamente reduzida. Exige uma aproximação que seja sensível à experiência, ao gesto, à presença e ao tempo do corpo que diz, canta e habita a linguagem.

Além disso, propõe uma ideia de corpo que ultrapassa o entendimento anatômico ou funcional, capitalizado. Para ele, o corpo é a materialização do que nos é próprio: é nossa presença no mundo, aquilo que vive e sente. É por esse corpo que nos relacionamos com tudo ao redor; ele é, ao mesmo tempo, suporte da vida psíquica e também atravessado por pressões sociais, institucionais, jurídicas. Na leitura poética, o corpo pesa. Sente. Vibra. O texto não passa por nós apenas como informação: ele atravessa, ressoa, encosta. O mundo, como o percebemos, é da ordem do sensível: vemos, ouvimos, tocamos. E é exatamente o corpo que nos permite essa experiência, especialmente na ideia de que o conhecimento poético é um saber que vem antes da lógica, do discurso racional. Ele se instala na pele, na escuta, no gesto. O sentido nasce no corpo, e é nele que se reconhece. Por isso, quando lemos poesia, não apenas lemos: nós a vivemos. Experienciamos. É no corpo que ela ganha espessura, forma e presença. O corpo é, ou se torna, então, o lugar onde o texto se encarna, onde o sentido se torna experiência.

Dessa forma, compreende-se o *corpo* como esse suporte material e sensível onde a experiência literária ganha vida; é nele que o sentido do texto se manifesta, pulsa, se deixa viver. A *voz*, por sua vez, nasce desse mesmo corpo e carrega com ela a força da presença: ela é som encarnado, presença que vibra no espaço, motor que movimenta tanto a energia

individual quanto a coletiva na escuta da poesia. A literatura, então, não é apenas um jogo de signos esperando decifração, é experiência. É corpo em contato com outro corpo, um atrito, um diálogo: entre o corpo do leitor e a materialidade do texto. Logo, performance, corpo e literatura se entrelaçam num mesmo gesto, num processo de reciprocidade existencial.

A percepção do literário, sobretudo na poesia, depende dessa implicação ativa do corpo: é ele que sente, que percebe, que dá passagem ao sentido e ao prazer. Nesse sentido, Zumthor nos chama a atenção: a performance não é uma fórmula, nem um conjunto fixo de características que se possa catalogar. Pelo contrário, ela acontece e vive como um ato em cena, um espaço emocional que se abre entre quem performa e o mundo. Além disso, esse espaço não depende de gestos programados ou teatrais, mas da criação sensível de uma presença em relação ao outro, ao tempo, ao imaginário. Tal concepção aciona e se aproxima do conceito de *devenir* (Deleuze & Guattari). Veremos, adiante, como essas características se manifestam na escrita de Manoel de Barros e de que forma o autor as radicaliza ao explorar os limites do corpo, da linguagem e da existência, abrindo-se para a compreensão de perspectivas não-humanas, como as propostas pelo perspectivismo ameríndio.

2.3 A palavra como desperdício fértil para homens, pedras, rãs e passarinhos: Uma invencionática do resto.

Dando continuidade à nossa exploração sobre as potências do corpo e da linguagem para além de seus confinamentos, na escrita de Barros, agora nos voltamos para uma das manifestações mais marcantes dessa desterritorialização: a bricolagem poética: saberes e invenções do resto. Para aprofundar a compreensão desse modo de operação poética, que se alinha à dissolução das fronteiras identitárias, é fundamental recorrer ao conceito de *bricoleur*. O mesmo pode ser entendido de diferentes maneiras, tanto no seu sentido antigo quanto no seu uso contemporâneo e em sua relação com o pensamento mítico.

O verbo *bricoleur* se aplica a jogos como a péla e o bilhar, à caça e à equitação, sempre evocando um movimento incidental: o salto da péla, o erro do cão, o desvio do cavalo (Lévi-Strauss, 1976). No conhecimento popular, o *bricoleur* é definido como aquele que executa um trabalho usando meios que denunciam a ausência de um plano preconcebido e se afastam dos processos e normas adotadas pela técnica. A característica principal do *bricoleur* é operar com materiais *fragmentários* já elaborados, ao contrário, por exemplo, do engenheiro que necessita da matéria-prima bruta. Ele se volta para um conjunto já constituído de

ferramentas e materiais, faz um inventário e estabelece um diálogo com eles para encontrar as respostas possíveis ao seu problema. A bricolagem, conforme descrita por Lévi-Strauss, caracteriza de forma significativa o estilo e trabalho poético da escrita de Manoel de Barros, especialmente no uso da linguagem e na construção de seus poemas. Em ambos:

[...] que se afasta da linha reta para evitar um obstáculo. E, em nossos dias, o bricoleur é o que trabalha com as mãos, usando meios indiretos se comparados com os do artista. Ora, o próprio do pensamento mítico é exprimir-se com o auxílio de um repertório cuja composição é heteróclita e que, apesar de extenso, permanece não obstante limitado; é preciso, todavia, que dele se sirva, qualquer que seja a tarefa que se proponha, porque não tem mais nada a seu alcance. Aparece, assim, como uma espécie de bricolage intelectual, o que explica as relações que se observam entre ambos. (Strauss, 1976, p.38)

Assim como o bricoleur trabalha com um conjunto limitado, porém diverso, de ferramentas e materiais já existentes, a escrita de Manoel de Barros utiliza uma linguagem que se ancora no coloquial e no regionalismo, mas que é constantemente subvertida e recombina. Ele integra elementos da natureza, da infância e do cotidiano considerados insignificantes em suas composições, de forma paralela ao bricoleur que utiliza materiais fragmentários já elaborados. Como no poema citado anteriormente no primeiro capítulo, “O menino que carregava água na peneira”(Barros, 2010, p. 469), podemos pensar em todos os aspectos citados acima. Início pensando no processo de escrita, na escolha das palavras para buscar compor os vazios, assemelhados à carregar água na peneira. Ora, carregar água na peneira pode ser pensada a aproximada à tarefa do cotidiano, mas inútil e impossível na lógica funcional. O vazio, que é algo que está no campo da invisibilidade, é valorizado como maior e infinito. Mas a partir da infinitude do processo criativo, que o menino faz prodígios: “Foi capaz de interromper o voo de um pássaro botando ponto no final da frase./ Foi capaz de modificar a tarde botando uma chuva nela/. O menino fazia prodígios/Até fez uma pedra dar flor!”. Do vazio tudo se cria, tudo é possibilidade. Uma bricolagem: usa o que tem à mão de forma não convencional para criar algo novo e com novo sentido.

Conforme discutido no capítulo anterior, a poesia de Manoel de Barros se constrói a partir de uma busca incessante por novos relacionamentos entre as palavras. Por meio do coloquialismo e da oralidade, sua escrita se manifesta em um movimento contínuo de ressignificação, onde os neologismos emergem como marcas de uma poética que se funda na invenção. Esse movimento de transfiguração do universo por meio das palavras

estabelece uma estética do miúdo, na qual as miudezas ganham centralidade. A noção de que o bricoleur estabelece um diálogo com seus materiais pode ser relacionada à forma como Barros lida com as palavras:

Como a imagem, o signo é um ser concreto, mas assemelha-se ao conceito por seu poder de referência: um e outro não se referem, exclusivamente, a si próprios, podem substituir outra coisa que a si. Entretanto, o conceito possui, sob este aspecto, uma capacidade ilimitada, enquanto que a do signo é limitada. A diferença semelhança sobressaem bem no exemplo do bricoleur. Vejamo-lo no trabalho: animado por seu projeto, seu primeiro passo prático é, todavia, retrospectivo: deve voltar-se para um conjunto já constituído, formado de ferramentas e materiais; fazer-lhe ou refazer-lhe o inventário; enfim e, sobretudo, entabular com ele uma espécie de diálogo, para enumerar, antes de escolher entre elas, as respostas possíveis que o conjunto pode oferecer ao problema que ele lhe apresenta. Todos esses objetos heteróclitos, que constituem seu tesouro (Strauss, 1976, p.39)

Primeiramente, a heterogeneidade do que se manifesta nas poesias até aqui apresentadas, ressoa, em sua tessitura, os deslimites que esta dissertação se propõe a explorar, manifestando-se na linguagem coloquial, no regionalismo e nos traços da oralidade. Ao lidar com os resíduos da linguagem hegemônica e fazer dela outra coisa, age como uma microrresistência estética que subverte o uso instituído das palavras. Assim como o bricoleur cuida das peças de um velho despertador desmontado, a reflexão mítica desarma as palavras de uma linguagem (Lévi-Strauss, 1976).

A criação da *despalavra*, a palavra acompanhada do prefixo *des-*, a palavra em negação, que se afasta do seu sentido convencional para acessar o reino das imagens, demonstra uma interação ativa e transformadora com a linguagem. Buscar os pedaços que sentem, fragmentos de sentido, juntá-los e fazer pulsar em movimentos caleidoscópios. Em poemas como Ninguém, a repetição da frase /Falar a partir de ninguém/ e a subsequente listagem de elementos da natureza com os quais se faz comunhão revelam uma exploração das possibilidades sonoras e semânticas das palavras, retirando a centralidade do “eu” e abrindo espaço para vozes coletivas. A criação da *despalavra*, palavra em negação e fuga de seu uso convencional, é também um gesto bricoleur, que rompe com as amarras do significado fixo e funcional.

A ausência de um plano preconcebido no trabalho do bricoleur pode ser vista na liberdade com que Barros manipula a sintaxe e a semântica. A característica de sua poesia cria

novas relações entre as palavras, gerando sentidos inesperados. Em *Biografia do Orvalho*, o sujeito lírico pensa em mudar o homem usando borboletas, imagem que articula leveza, transformação e crítica à automatização e maquinicidade da vida. A fragmentação dos versos e a justaposição de ações cotidianas com a imagem da borboleta: puxa válvulas/ que olha o relógio /compra pão às seis da tarde/eu penso em mudar o homem usando borboletas/, ilustram essa recombinação de elementos distintos, promovendo uma reflexão sobre a vida maquínica e mecânica, e a possibilidade de renovação através do sutil e do imaginário. Pegar uma palavra na mão, escavar, peneirar, escovar, tirar a poeira ou colocar a poeira na palavra: fornecer entornos distintos, em um movimento arqueológico de uma palavra-coisa, uma palavra-fóssil. O que ainda não fora dito, nem ouvido, mas estava ali tantos metros depois dos arranjos e sentidos gramaticais. Entre os poemas que evidenciam essas questões, destacamos *Apanhador de desperdícios*:

Uso a palavra para compor meus silêncios. Não gosto das palavras fatigadas de informar.

Dou mais respeito às que vivem de barriga no chão tipo água pedra sapo.

Entendo bem o sotaque das águas Dou respeito às coisas desimportantes e aos seres desimportantes. Prezo insetos mais que aviões.

Prezo a velocidade das tartarugas mais que a dos mísseis. Tenho em mim um atraso de nascença.

Eu fui aparelhado para gostar de passarinhos. Tenho abundância de ser feliz por isso.

Meu quintal é maior do que o mundo. Sou um apanhador de desperdícios: Amo os restos como as boas moscas.

Queria que a minha voz tivesse um formato de canto. Porque eu não sou da informática: eu sou da invencionática.

Só uso a palavra para compor meus silêncios.

(Barros, 2010, p.229)

Barros convida o leitor a meditar a palavra em prismática. Um prisma que decompõe a luz branca em um espectro de cores. Da mesma forma, Barros decompõe a palavra de seu sentido rígido e convencional. Ele a desarticula, a desautomatiza, possibilitando o contato com múltiplas camadas de significado, sonoridade e imagem que ela pode conter. Entrar em

um estado de contemplação, de experimentação através da experiência provocada pela escrita. A atribuição de qualidades humanas e inusitadas a seres e objetos diversos é um exemplo dessa capacidade de gerar novas perspectivas, como em *Borboletas*, onde o sujeito lírico é convidado a contemplar o mundo a partir de uma perspectiva insetal. A afirmação de que, “Eu imaginava que o mundo visto de uma borboleta / Seria, com certeza, um mundo livre aos poemas”, demonstra uma visão do mundo que emerge dessa perspectiva não convencional. Uma poesia feita à mão, uma escrita que combina elementos heterogêneos e a subversão das normas estabelecidas. De modo a podermos dizer que é possível: levar a palavra à boca e sentir o gosto e o silêncio que existem dentro dela, ver e colocar o que está para além da receita, buscando exprimir e desbanalizar qualquer coisa além de um sentido já promulgado. A busca do poeta de trabalhar com o disponível, de transformar o ordinário em extraordinário, através de um processo criativo que se assemelha ao diálogo do bricoleur com seus materiais.

O sujeito lírico do poema, “Eu fui aparelhado para gostar de passarinhos./ Tenho abundância de ser feliz por isso”, funciona como uma metáfora para esse bricoleur, alguém que recolhe os restos e descartes valorizando o que foi rejeitado ou marginalizado, “Sou um apanhador de desperdícios: /Amo os restos/como as boas moscas”. Ele é inútil, desnecessário, desprezando a máquina e prezando a velocidade das tartarugas. O poeta reúne elementos naturais com elementos maquínicos: um sujeito que foi aparelhado. A coisificação do homem, transposição de lugar do homem vivificado ao lugar da coisa, objetificado mecanicamente, é uma objetificação maquínica que reduz o sujeito a uma função operacional, desvitalizado, e submetido a sistemas técnicos, racionais ou produtivos, que o tratam como parte de uma máquina. Em *Apanhador de Desperdícios*: “Porque eu não sou da informática:/eu sou da invencionática”, reconfigura-se o campo do sentido, em que a poesia se torna reinvenção da linguagem e do mundo.

A bricolagem na escrita de Manoel de Barros, portanto, revela-se não apenas como uma técnica, mas uma filosofia de criação que ecoa diretamente a potência performativa do corpo. Ao manipular os “desperdícios” da linguagem e do mundo, o poeta nos convida a transver o real, a buscar outros sentidos e a reconhecer o valor intrínseco do que é marginalizado.

CAPÍTULO 3. Ver com os Olhos dos Outros: A Poética de Manoel de Barros entre Xamanismo e Perspectivismo

Após investigar as bases da linguagem poética barreana como um corpo em devir e performance no capítulo anterior, este terceiro capítulo aprofunda a compreensão dessa ontologia poética ao estabelecer um diálogo com o perspectivismo ameríndio e as assonâncias com o xamanismo, sobretudo a figura do xamã.

3.1 Perspectivismo Ameríndio: Corpo, Visão e Relação como Modos de Existência

O perspectivismo ameríndio, sintetizado na obra de Eduardo Viveiros de Castro (1951), discorre sobre uma matriz filosófica amazônica focada na natureza relacional dos seres e na composição do mundo. Sobre a noção de humanidade dentro desse conceito a humanidade à qual o perspectivismo ameríndio se refere não é a da noção de espécie humana [humankind], mas a da condição reflexiva de sujeito [humanity]. De fato, os termos ameríndios que costumam ser traduzidos como “humanos” são formas de autodesignação que denotam o lugar da pessoa, colocando em cena o ponto de vista de quem se nomeia. São expressões pronominais que marcam o ponto de vista a partir do qual se forma o sujeito, ou para quem ele é humano. Isto é importante porque revela qual é o sujeito que está ativado pela perspectiva enunciada (Maciel, 2019).

“*A Queda do Céu*”, de Davi Kopenawa e Bruce Albert, revela essa visão: os xapiris mostram ao xamã mundos ocultos aos olhos de fantasma dos brancos. O xamã escuta, traduz e sonha com os outros. A antropologia contemporânea tem recorrido frequentemente à metáfora da tradução para compreender o trabalho do xamã, concebendo-o como uma figura que transita entre mundos e saberes. Pensar a tradução como uma forma de iniciação permite devolver ao xamanismo essa imagem de mediação, promovendo um movimento recíproco, um ver e um deixar-se ver, entre cosmologias distintas e modos plurais de existência (Zera, 2016).

O perspectivismo ameríndio constitui um complexo de ideias presente nas culturas de alguns povos indígenas da Amazônia, que aborda o modo como diferentes espécies de sujeitos, humanos e não-humanos, percebem a si mesmas e às demais espécies. Trata-se de uma concepção comum a muitos povos do continente americano, segundo a qual o mundo é

habitado por diversos tipos de sujeitos ou pessoas, humanas e não-humanas, que o apreendem a partir de pontos de vista distintos. Algumas características centrais desse pensamento incluem: a ideia de que o mundo é povoado por muitas espécies de seres dotados de consciência e cultura; a afirmação de que cada uma dessas espécies possui um ponto de vista singular, constituindo-se como tal; e a noção de que a forma corporal humana e a cultura são atributos pronominais do ponto de vista, e não predicados literais da espécie humana projetados metaforicamente sobre os não-humanos. Todo ser que ocupa o ponto de vista de referência se apreende sob a espécie da humanidade. Além disso, há a ideia de um estado originário de indiferenciação entre humanos e animais, frequentemente descrito pela mitologia.

Como a síntese da narrativa¹: O primeiro xamã – O filho de Omama. Omama é o criador da terra, da floresta, dos rios e da vida humana. Ele e seu irmão Yoasi surgiram no começo dos tempos, antes da existência dos humanos atuais. Os primeiros seres eram os yarori, que se transformaram nos animais que hoje caçamos. Omama recriou o mundo após o colapso da primeira floresta, formando a nova terra chamada *Hutukara*, reforçada por pilares metálicos e protegida do caos. Ele criou os rios a partir da água subterrânea, libertando-as quando seu filho sentiu sede. Também criou as plantas, os animais, o sol, as nuvens e a chuva. Inicialmente, os humanos não existiam. A primeira mulher, Thuëyoma, foi pescada por Omama e com ela nasceram os verdadeiros humanos. Antes disso, Omama gerou um filho por meio da panturrilha de Yoasi. Yoasi, por ser esquecido e mau, causou a origem das doenças, da morte e da decadência do sopro vital humano, contrariando o desejo de Omama de tornar os humanos imortais. Ele também criou a lua, associada à morte, e sabotou o plano de Omama de nos dar juventude eterna. Para proteger os humanos, Omama criou os *xapiri*, espíritos da floresta, das águas e dos animais, para combater as doenças e os seres maléficos. Com a orientação da esposa, ele ensinou seu filho, o primeiro xamã, a usar a *yãkoana*, planta sagrada que permite ver e chamar os espíritos. Ao beber o pó da *yãkoana*, o filho de Omama tornou-se espírito, aprendeu a dançar com os *xapiri* e curar os doentes. Ele transmitiu esse conhecimento aos ancestrais, originando os xamãs que protegem as pessoas e a floresta até hoje. A imagem do filho de Omama ainda vive nos sonhos, ao lado da floresta, doente e pedindo cura contra as epidemias trazidas pelos brancos. Essa história é a origem do xamanismo e continua viva entre os povos da floresta (Kopenawa & Albert, DATA).

Na cosmologia ameríndia, o xamã é aquele capaz de transitar entre mundos e

¹ O texto integral e original pode ser consultado no Apêndice A.

perspectivas. Sua capacidade de adotar o ponto de vista de outros seres, animais, espíritos, florestas, permite a mediação entre existências. Por exemplo: os *xapiris* mostram ao xamã mundos ocultos aos "olhos de fantasma" dos brancos. O xamã, nesse contexto, escuta, traduz e sonha com os outros. Por exemplo, o relato da iniciação do próprio Kopenawa sobre seus primeiros sonhos com os xapiri ainda na infância:

Quando eu era bem pequeno, meu pensamento ainda estava no esquecimento. Entretanto, costumava ver em sonho seres assustadores que chamamos yai thë.¹ Por isso era comum me ouvirem falar e chorar durante a noite. Vivíamos então em Marakana, uma antiga casa no alto rio Toototobi.² Só alguns meninos de nossa casa sonhavam assim. Não sabíamos o que nos atrapalhava o sono, mas eram já os xapiri que vinham a nós. Por isso, mais tarde, uma vez adultos, quisemos beber o pó de yākoana para nos tornarmos xamãs. As outras crianças cresceram sem jamais ter entendido o que nos amedrontava tanto. Foi nessa época que vi os espíritos pela primeira vez. Era noite, e o calor do fogo me adormecia aos poucos na rede de minha mãe. Passado algum tempo, as imagens dos xapiri começaram a descer em minha direção. Faziam com que eu me tornasse fantasma e me enviavam o sonho.³ Um caminho de luz se estendia então diante de meus olhos, e seres desconhecidos vinham ao meu encontro. Pareciam surgir de muito longe, mas eu conseguia enxergá-los. Pareciam humanos minúsculos, com os cabelos cobertos de penugem branca e uma faixa de rabo de macaco cuxiú-negro amarrada ao redor da testa. Aproximavam-se bem devagar, mergulhados numa luz ofuscante, agitando folhas de palmeira hoko si amarelas. Com enfeites de caudais de arara- -vermelha e uma profusão de buquês de penas paixi brilhantes e coloridas nos braços, cobertos de urucum, lançavam gritos ensurdecedores, como um grupo de convidados chegando a uma festa reahu. Eram muitos, e fixavam seus olhos sobre mim. Era bonito, mas assustador, pois eu jamais tinha visto espíritos até então. Quando eles por fim se aproximavam de mim, meu ventre caía de medo. Eu não entendia o que estava acontecendo comigo. Começava a chorar e gritar, chamando minha mãe. Depois, acordava em sobressalto e ouvia sua voz doce dizendo: "Não chore. Você não vai mais sonhar, não tenha medo. Agora, durma sem chorar. Acalme-se". Muito mais tarde, já xamã, compreendi que os seres inquietantes que tinha visto em meus sonhos eram espíritos de verdade. Então, pensei: "Eram os xapiri mesmo que vinham a mim! Por que não respondi a eles antes? (Kopenawa&Albert,p.89)

Os espíritos se apresentam ao jovem sonhador como figuras luminosas e assustadoras que “faziam com que eu me tornasse fantasma e me enviavam o sonho”. Esse testemunho evidencia o processo pelo qual o xamã é escolhido e passa a ocupar uma posição liminar entre mundos, entre vigília e sonho, humano e não-humano, visível e invisível. A travessia xamânica é iniciada pela escuta e pelo afeto, pelo corpo, pelas travessias, não pela vontade consciente, e o reconhecimento daquilo que inicialmente era medo se transborda, em

entendimento espiritual. Trata-se da incorporação de uma perspectiva não-humana, dos xapiri, que, como aponta Viveiros de Castro, não apenas vê o mundo de maneira distinta, mas constitui-se enquanto sujeito por esse próprio ponto de vista.

Assim, o relato de Kopenawa torna-se uma materialização daquilo que Manoel de Barros também realiza poeticamente: a destituição da centralidade humana como condição para ver o mundo de maneira expandida, através dos olhos de outros seres. Notamos a recusa da centralidade humana, com uma exploração das assonâncias com o xamanismo, em particular a figura do xamã, um tradutor.

Essa compreensão do xamã como tradutor e mediador se relaciona com a cosmovisão de Kopenawa da ecologia, que transcende a concepção ocidental de natureza como algo externo ao humano:

Na floresta, a ecologia somos nós, os humanos. Mas são também, tanto quanto nós, os xapiri, os animais, as árvores, os rios, os peixes, o céu, a chuva, o vento eo sol! É tudo o que veio à existência na floresta, longe dos brancos; tudo o que ainda não tem cerca. As palavras da ecologia são nossas antigas palavras, as que Orama [o demiurgo yanomami] deu a nossos ancestrais. Os xapiri defendem a floresta desde que ela existe. Sempre estiveram do lado de nossos antepassados, que por isso nunca a devastaram. Ela continua bem viva, não é? Os brancos, que antigamente ignoravam essas coisas, estão agora começando a entender. É por isso que alguns deles inventaram novas palavras para proteger a floresta. Agora dizem que são a gente da ecologia porque estão preocupados, porque sua terra está ficando cada vez mais quente. [...] Somos habitantes da floresta. Nascemos no centro da ecologia e lá crescemos. (Kopenawa&Albert,p. 480.)

Uma percepção que rompe o antropocentrismo, e todo ser-sujeito é capaz de ter uma visão, uma perspectiva e uma interpretação da existência a partir do seu próprio conhecimento de mundo. A pessoalidade transpassa o ser humano e passa a ser algo de todos os seres que vivem na Terra. Ao analisar a poesia de Manoel, pela ótica do perspectivismo, outra leitura possível é que ele extrapola a concepção egoísta de humanidade onde só humano é portador de percepção de mundo. Em seu poema *Lides de Campear*, o autor cria uma visão de mundo onde todos os seres estão em uma cadeia horizontal de percepção:

Sente-se pois então que árvores, bichos e pessoas têm natureza assumida igual.

O homem no longe, alongado quase, e suas referências vegetais, animais.

Todos se fundem na mesma natureza intacta. Sem as químicas do civilizado.

O velho quase-animismo.” (Barros, 2010, p. 209)

Observamos que Manoel de Barros transfigura poeticamente o universo, criando uma poesia rasteira, das miudezas, das insignificâncias. Em sua escrita poética, ocorre uma torção da palavra, do sentido e do olhar, que nos leva a pensar sob uma perspectiva do outro, do que vem de dentro de um "não-humano", para além de uma “humanidade”. Através da vida pantaneira do poeta e sua íntima relação com a natureza, é criado um cenário onde os animais, as árvores, os rios e os pássaros reinam. Barros nos convida a ver como rãs, pássaros e aves, abrindo uma fresta para a ótica do perspectivismo ameríndio.

Essa lógica da troca de perspectivas e da constituição do sujeito pela visão encontra um poderoso espelhamento na poética de Manoel de Barros. A poesia barreana radicaliza a descentralização do ponto de vista humano e convoca outras formas de percepção. A desierarquização e a relação interespecie não são apenas um conceito teórico, mas o tecido vivo de sua escrita. A relação interespecie dá-se pela desierarquização entre o humano e o não-humano, onde a palavra poética se move no território das presenças mínimas: insetos, aves, árvores, pedras e lamas. Esses seres não aparecem como objetos externos à subjetividade humana, mas como coabitantes de uma experiência de mundo partilhada, onde os limites do corpo se expandem e se dissolvem. Visão essa que contrapõe-se diretamente à lógica de dominação e exploração interespecies, como a matança desenfreada em frigoríficos ou a caça ilegal, que operam sob uma perspectiva antropocêntrica em benefício do capital. A palavra poética encarna uma sensibilidade xamânica, onde seres ínfimos ganham fala e subjetividade.

Retomando os poemas já analisados, a descentralização do ponto de vista é particularmente explícita no poema “Ninguém”. Ao afirmar/falar a partir de ninguém/, explicita-se a ausência de um eu antropocêntrico. Não se trata de um vazio absoluto, mas da abertura para uma comunhão profunda com o não-humano: “Faz comunhão com as aves / comunhão com as chuvas / Faz comunhão com os rios, com os ventos, com o sol, com os sapos”. Essa comunhão sugere uma equivalência, uma capacidade de adotar a perspectiva desses outros seres, ecoando a ideia perspectivista de que diferentes corpos produzem diferentes mundos. É um devir-outro, em que o sujeito lírico, ao desfazer-se de sua identidade fixa, acessa a humanidade compartilhada entre todos os seres.

A comunhão se estende aos “seres que incidem por andrajos”, valorizando aquilo que a modernidade rejeita como resto, o que ressoa com a bricolagem ameríndia: tudo pode ser signo, tudo pode ser voz. “Ninguém” é um ato de resistência à imposição de uma única perspectiva — a humana. Ao ensinar “o sexo das nuvens” e “o sentido sonoro das palavras”, Manoel dissolve fronteiras entre corpo e mundo, natureza e cultura, instaurando uma percepção sinestésica.

Essa recusa da funcionalidade converge com a crítica de Ailton Krenak à visão produtivista da vida:

A vida não tem utilidade nenhuma. A vida não é para ser útil. Isso é uma besteira. A vida é tão maravilhosa que nossa mente tenta dar uma utilidade para ela. A vida é fruição. A vida é uma dança. Só que ela é uma dança cósmica. E queremos reduzi-la a uma coreografia ridícula e utilitária. Queremos reduzi-la a uma biografia: alguém nasceu, fez isso, fez aquilo, fundou uma cidade, inventou o fordismo, fez a revolução, fez um foguete, foi para o espaço. Tudo isso é uma historinha tão ridícula. A vida é muito mais do que tudo isso. Nós temos de ter coragem de ser radicalmente vivos. E não negociar uma sobrevivência. (Krenak, 2020, p. 108-111)

A obra barriana, ao celebrar a inutilidade e o ínfimo, alinha-se a essa ética da fruição, negando a existência como engrenagem e propondo o retorno a um cosmos encantado. Essa desintelectualização da percepção ressoa no perspectivismo ameríndio, onde o ponto de vista se localiza no corpo — e não na mente abstrata. Viveiros de Castro afirma que, para os povos ameríndios, a visão é uma função do corpo. Os seres veem a partir de sua corporalidade, e não de sua espécie. Essa concepção encontra ressonância na visão xamânica, como em Davi Kopenawa, que descreve a ingestão da yokoana como uma abertura de mundos invisíveis aos “olhos de fantasma” dos brancos.

Na poética de dessubjetivação de Manoel, essa abertura se dá quando o sujeito lírico “faz comunhão com o começo do verbo”. O verbo como origem da linguagem é também origem do mundo. Como o xamã que escuta os xapiri, o poeta escuta o orvalho, os insetos, os detritos, e neles encontra uma fala primordial.

No poema “Biografia do Orvalho”, por exemplo, é o orvalho quem narra, quem se dá a ver. A voz desloca-se do humano e confere agência ao efêmero. Em contraste com a vida automatizada — “puxa válvulas / que olha o relógio / compra pão às seis da tarde” —, o orvalho oferece outra ontologia: uma vida sensível, vibrátil, que tateia o mundo como borboleta. A borboleta não apenas enxerga: ela sente com as patas, deslocando o olho do cérebro para o corpo inteiro. Essa imagem é em si uma teoria da percepção não humana.

Essa lógica de permuta e constituição do sujeito pela perspectiva, no universo ameríndio, encontra ressonância na sociologia da troca e na ontologia da predação que Viveiros de Castro explora ao analisar o canibalismo tupinambá. Conforme Álvaro Faleiros (2013), ao citar Viveiros de Castro (2002b), a assimilação e a assimilação do outro exprimiam a mesma propensão e o mesmo desejo: absorver o outro e, nesse processo, alterar-se. Essa condição alterada do sujeito, um devir e a relação que prevaleciam sobre o ser e a substância, distancia-se da concepção modernista de antropofagia, que, embora desierarquizadora, muitas vezes buscava enquadrar o outro em um sistema de conhecimento ocidental baseado na semiótica, que, ao categorizar e fixar os signos, impõe uma identidade pré-determinada.

“Um ponto de vista não é uma opinião subjetiva; não há nada de ‘subjetivo’ nos conceitos de ‘ontem’ e ‘amanhã’, como não há nos de ‘minha mãe’ ou ‘teu irmão’ [...] não há pontos de vista sobre as coisas — as coisas e os seres é que são pontos de vista.” (Deleuze, 1988: 203)

Para Viveiros, o ponto de vista cria o sujeito. Essa proposição distingue o perspectivismo do relativismo ou do construcionismo ocidentais, que afirmariam, ao contrário, que o ponto de vista cria o objeto. Para os povos indígenas, a perspectiva não é algo que se tem, mas algo que constitui o sujeito. A verdadeira diferença, a que instaura o ponto de vista em sua multiplicidade, reside na especificidade de cada corpo. “O perspectivismo não afirma a existência de uma multiplicidade de pontos de vista, mas sim a existência do ponto de vista como multiplicidade.” (Viveiros de Castro, 2011, p. 897–898) . Essa troca de perspectivas torna-se possível devido à concepção recorrente entre os povos indígenas das Américas: a ideia de uma origem comum entre humanos e animais, marcada por um estado inicial de indiferenciação. Muitos mitos de criação relatam que, no princípio, todos eram humanos e que, através de processos de transformação, passaram a se distinguir como animais e a ocupar diferentes lugares no mundo. Trata-se de uma inversão radical em relação ao pensamento ocidental, que tende a imaginar a origem da humanidade como um afastamento da animalidade. No universo ameríndio, ao contrário, a condição original comum aos humanos e animais não é a animalidade, mas a humanidade (Faleiros, 2013, p. 113, apud Viveiros de Castro, 2002).

O “eu”, desse modo, seria um dêitico (o dêitico dos dêiticos, poderíamos dizer), a marcação por excelência da posição locucionária do mundo de onde se fala (“O cosmos parte do eu”, diria Oswald de Andrade): uma perspectiva,

mas não a perspectiva sobre o mundo (“mundo-para-um-sujeito”), e sim a perspectiva de um mundo (“mundo-de-um-sujeito”), para retomar uma diferenciação fundamental entre relativismo e perspectivismo de Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro (2014, p.33). E já em 1914 Ortega y Gasset (1966, p.321) perguntava “Quando nos abriremos à convicção de que o ser definitivo do mundo não é matéria nem é alma, não é algo de determinado, mas sim uma perspectiva?” (Nodari, 2015, p. 78)

Nodari (2015) desdobra-se em uma leitura e escrita de mundos inexistentes, um deslocamento da perspectiva do sujeito que não apenas revela, mas introduz mundos possíveis, imaginários e ficcionais, sublinhando uma premissa fundamental: o entendimento antropológico não se restringe à mera observação, mas exige a operação de troca de perspectiva, a capacidade genuína de ver como o outro vê. Sugere que a realidade não é um dado fixo, mas uma tessitura fluida, sendo criada e reinventada pela multiplicidade de cosmovisões. É nessa zona de indistinção, onde o “eu” se desterritorializa e o “mundo” se dessubjetiva, que a literatura se torna um laboratório de ontologias, um convite radical à alterocupação do cosmos e à escuta das vozes que emanam do não-humano. Propondo, assim como Viveiros de Castro, que o entendimento antropológico deve passar pela operação de troca de perspectiva, ou seja, de ver como o outro vê.

“Por isso, a “capacidade do sujeito de objetivar-se indefinidamente, isto é (sem conseguir jamais abolir-se como sujeito), de projetar no exterior frações sempre decrescentes de si” (Lévi-Strauss: 2003, p.26-27) implica também transformar-se ontologicamente: descobrir um eu possível é variar a própria posição, o próprio ser.” (Nodari,2015,p.79)

Nodari (2015), que incorpora Lévi-Strauss (2003), configura a noção de sujeito como uma entidade em constante transformação ontológica. Trata-se de um processo contínuo de objetivação, no qual o sujeito projeta, indefinidamente, as “frações decrescentes de si” no exterior, reinventando-se em uma maleabilidade identitária. Esse movimento de devir e dessubjetivação revela um sujeito que se desterritorializa para acolher a multiplicidade do humano e do não-humano. Pensar e conceber a literatura enquanto um agente de complexidade de existência, através dos múltiplos eus possíveis e/ou mundos fictícios que diluem a ideia de um único modo de ser ou de perceber, é o que possibilita contrair visão fontana: que apreende as coisas em sua gênese, antes mesmo das significações. Conceber a literatura como um mecanismo de agenciamento exploratório, que expande possibilidades de compreensão ao mergulhar no que não é imediatamente verificável, nos deslimites. A

transformação do sujeito, que se objetiva e se projeta, é, portanto, uma pulsão dessa poética que se recusa a ser enquadrada; e a literatura, um espaço performativo, uma potência de criação de mundos possíveis.

3.2. Bricolagem e Perspectivismo Ameríndio: Uma Ontologia da Reinvenção

A bricolagem nos aproxima do perspectivismo ameríndio ao articular um modo de ver e criar o mundo que parte da recombinação de elementos já existentes, de restos, de sobras, de resíduos simbólicos que, longe de serem descartáveis, ganham novo fôlego ao serem rearranjados em outras ordens de sentido. Ambos os conceitos compartilham uma lógica que recusa a criação *ex nihilo*, e se ancoram na reinvenção contínua: o bricoleur, tal qual um poeta do fazer, utiliza os materiais disponíveis, heterogêneos, fragmentários, para dar forma ao novo; enquanto nas cosmologias ameríndias, cada ser é portador de uma perspectiva própria, e o mundo se constitui pela multiplicidade de olhares, numa trama de relações que não tem centro fixo nem hierarquia definitiva.

Não se trata, portanto, de sistemas fechados, mas de processos, abertos, mutantes, vivos. Tanto a bricolagem quanto o perspectivismo revelam um mundo tecido de diferenças e transformações, em que a rigidez dá lugar à maleabilidade e ao imprevisto. O bricoleur opera sem um plano determinado, descobrindo caminhos no próprio gesto de compor; assim como o xamã, no perspectivismo, busca ver com os olhos do outro, instaurando um diálogo entre formas de vida distintas, que rompe com as fronteiras rígidas entre humano e não-humano. Há, aqui, uma poesia do inacabado, uma ética do provisório que ressoa com a linguagem de Manoel de Barros, onde o valor está no ínfimo, no resto, no avesso do monumental.

A heterogeneidade, marca essencial da bricolagem, encontra no perspectivismo um paralelo ontológico: um mundo povoado por animais, plantas, espíritos e humanos, todos agentes de um cosmos que se constrói na diferença. O olhar nunca é único, nunca é de cima, é sempre atravessado por outras visadas, outros sentidos. Como a poesia de Barros, que reinventa o mundo a partir do chão, do ínfimo, do que é quase nada, o perspectivismo subverte as categorias clássicas e reinscreve a vida em outra gramática, relacional, fluida, sensível.

Contudo, há distinções importantes. A bricolagem, segundo Lévi-Strauss, atua sobretudo no plano mítico, operando com sobras de sistemas anteriores para compor novas

formas de pensamento. Já o perspectivismo é mais do que uma forma de pensar: é uma ontologia em si mesma, um modo de ser no mundo que rompe com o naturalismo ocidental e propõe uma cosmopolítica em que múltiplos mundos coexistem, moldados pelas perspectivas dos seres que os habitam. Enquanto o bricoleur se opõe ao engenheiro, que parte de um plano ideal, o perspectivismo desafia as próprias bases ontológicas da modernidade, substituindo o multiculturalismo (uma cultura para cada povo) por um multinaturalismo (uma natureza para cada sujeito).

Manuela Carneiro da Cunha (2009), ao afirmar que a cultura é algo sempre reinventado e recomposto, nos aproxima ainda mais dessa lógica da bricolagem e do perspectivismo. A cultura, como ela aponta, não é herança fixa, mas invenção constante: uma rede viva de significados que se transforma no embate entre passado e presente, tradição e criação. Os sujeitos culturais, tal como o bricoleur e o xamã, não apenas preservam o que receberam, reinventam, desorganizam, reatualizam. Vivem a cultura como prática viva, cíclica, relacional.

Nesse sentido, a poesia de Manoel de Barros se alinha a esses modos de composição: sua escrita é feita de restos, de palavras remendadas, de coisas desimportantes. Ela é, ao mesmo tempo, bricolagem e perspectiva: reinvenção do mundo com aquilo que foi deixado de lado, e reencantamento do real a partir de um olhar que não separa o humano do não-humano. Seu universo poético dissolve fronteiras e habita zonas de indistinção, onde pedra fala, sapo pensa, árvore sente.

A bricolagem, portanto, oferece uma chave interpretativa para entender a operação poética de Barros como gesto de recombinação e invenção com o que há. O perspectivismo, por sua vez, fornece a base ontológica para compreender sua recusa das dicotomias modernas e sua aposta numa lógica de multiplicidade, de metamorfose e de relação. Ambos, nos ajudam a ler a poesia de Barros como uma ontologia poética da reinvenção: um modo de habitar o mundo com os olhos dos outros, mesmo que esses outros sejam pedras, matos ou pássaros.

3.3 O Xamanismo e o Conhecimento Não-Humano em Barros: O corpo como lugar da diferença.

A relevância de Davi Kopenawa e Bruce Albert para esta discussão reside no poder de nos transportar para uma cosmovisão onde o conhecimento é intrinsecamente ligado à relação com o mundo não-humano e à experiência xamânica. Kopenawa, como xamã Yanomami,

oferece uma percepção do universo que vai muito além dos limites humanos, revelando-o a partir da ótica de outras entidades vivas e espirituais. Essa realidade ampliada, marcada pela pluralidade de vozes naturais, animais e espirituais, ressoa profundamente na poética barreana. Assim como os Yanomami compreendem o mundo por meio das visões xamânicas e do diálogo com os espíritos, a escrita narrativa de Manoel de Barros também se abre para enxergar a existência sob outra ótica, como apresentado nos poemas até aqui já analisados.

Na poesia de Manoel de Barros, esse “gesto” xamânico se manifesta na dessubjetivação do eu lírico e na abertura à alteridade. O poeta performa uma escuta sensível: borboletas, pedras, urubus, musgos se tornam sujeitos poéticos. Barros não está apenas metaforizando: ele está, como o xamã, traduzindo o mundo a partir de outros corpos. Nas palavras do poeta: “as coisas não querem mais ser vistas por pessoas razoáveis”. Transver é adotar o olhar de uma borboleta, permitir-se ser uma rã ou um pedaço de chão. Como o xamã, o poeta atravessa corpos e mundos. O processo de dessubjetivação do sujeito lírico permite uma imersão em outras modalidades de existência e percepção, onde o conhecimento não é capturado pela razão humana isolada. É transpor-se e sobrepor-se em outras multiplicidades reais.

A exploração do perspectivismo ameríndio em Manoel de Barros revela uma poética que desfaz a hegemonia humana, promovendo um transver do mundo que abraça a multiplicidade e a coexistência entre espécies. A partir do devir-animal e da valorização do que é marginalizado, o poeta nos oferece não apenas uma nova forma de ler, mas um convite radical para nos *alterocuparmos* com o cosmos, percebendo o conhecimento e a sabedoria que emanam das vozes não-humanas.

Nesse sentido, sua poesia pode encontrar assonâncias e se aproximar do trabalho do xamã, aquele que transita entre mundos, desfaz fronteiras ontológicas e restitui agência às entidades esquecidas. Como o xamã, Barros escuta o invisível, traduz o inaudito, e opera uma inversão do olhar, onde o insignificante ganha voz, o ínfimo se torna cosmos. O xamã, ao se despojar de uma ideia fixa de corpo e pensamento, abre-se para o vazio (o transe, o invisível) que é a porta para realidades ampliadas e divinamentos.

No poema XII, da obra ‘Guardador de águas’: “Ele tem pertinências para árvore./O pé vai se alargando, via de calangos, até ser / /raizame. Esse ente fala com águas..” (Barros, p.246). Os versos presentes nesta análise, não são analisados apenas enquanto imagens poéticas, mas atos de metamorfose: neles, a linguagem se torna ritual, deslocando o humano de seu trono e propondo um mundo relacional, em que seres mínimos compartilham a criação

e a percepção do real. Assim, o poeta paralela similaridades, sendo capaz de operar transfigurações ontológicas pela palavra, em sintonia com a cosmologia ameríndia e suas multiplicidades de ponto de vista. Essas assonâncias xamânica, também estão presentes no poema ‘Canção de ver’, que faz parte da obra ‘Poemas Rupestres’.

1. CANÇÃO DE VER

Por viver muitos anos dentro do mato
moda ave
O menino pegou um olhar de pássaro —
Contraíu visão fontana.
Por forma que ele enxergava as coisas
por igual
como os pássaros enxergam.
As coisas todas inominadas.
Água não era ainda a palavra água.
Pedra não era ainda a palavra pedra.
E tal.
As palavras eram livres de gramáticas e
podiam ficar em qualquer posição.
Por forma que o menino podia inaugurar.
Podia dar às pedras costumes de flor.
Podia dar ao canto formato de sol.
E, se quisesse caber em uma abelha, era
só abrir a palavra abelha e entrar dentro dela.
Como se fosse infância da língua

(Barros, 2010, p.425)

Ao “pegar um olhar de pássaro” e contrair uma visão fontana, o sujeito lírico, em um profundo devir-ave, assume uma perspectiva que apreende as coisas em sua gênese, em seu sentido primordial, para além das convenções. Visão que atravessa e vai direto à fonte: que se manifesta em um antesmente verbal, uma visão que atravessa o significado já instituído e aponta para a origem — um momento anterior mesmo que a coisa se inscreva na significação verbal, antes do processo de significação. Habitar no mundo onde todas as coisas estão inominadas. Habitar a fonte de criação: um fluxo, cíclico, do sentido. A capacidade e o poder de “dar às pedras costumes de flor/ dar ao canto formato de sol” - um poder direto da fonte da criação. Vê como um pássaro e assume este lugar de enxergar as coisas por igual, diluindo hierarquias e reconhece os seres e coisas, antes mesmo de serem coisas. Uma visão límpida e não-filtrada pelas convenções Elas estão espaço do sentido. No verso: “E, se quisesse caber em uma abelha, era/ só abrir a palavra e entrar dentro dela.” palavra abelha

transcende sua função de signo e torna-se um portal, um corpo habitável.

A quebra com a centralidade humana nos convida a perceber a sabedoria inerente à natureza. Essa convergência entre a perspectiva de Kopenawa e a de Barros sublinha a ideia de que o conhecimento verdadeiro pode emergir da escuta atenta do que não é humano, desafiando a lógica antropocêntrica e abrindo caminho para uma compreensão mais vasta e inclusiva do cosmos. O olhar dos *xapiri*, que veem o que é invisível aos *olhos de fantasma* da gente comum, é crucial. Os *xapiri*, minúsculos e luminosos, que “cintilam como estrelas que se deslocam pela floresta” e dançam sobre espelhos, revelam um mundo onde “os animais da floresta, em comparação com elas [suas imagens], são feios. Existem, sem mais. Não fazem senão imitar suas imagens. Não passam de comida para os humanos”. Tal qual a poesia que desbanaliza o ordinário, a afirmação de que o mundo visto de uma borboleta seria com certeza, um mundo livre aos poemas reforça a noção de múltiplos mundos perceptivos, onde cada ser é gente em sua própria esfera, com sua própria forma de apreensão da realidade, tal qual os *xapiri* de “A Queda do Céu” que veem o mundo de suas casas no céu.

“O xamanismo é um modo de agir que implica um modo de conhecer, ou antes, um certo ideal de conhecimento. Tal ideal é, sob vários aspectos, o oposto polar da epistemologia objetivista favorecida pela modernidade ocidental. Nesta última, a categoria do objeto fornece o *telos*: conhecer é objetivar; é poder distinguir no objeto o que lhe é intrínseco do que pertence ao sujeito cognoscente, e que, como tal, foi indevida e/ou inevitavelmente projetado no objeto. Conhecer, assim, é dessubjetivar, explicitar a parte do sujeito presente no objeto, de modo a reduzi-la a um mínimo ideal. Os sujeitos, tanto quanto os objetos, são vistos como resultantes de processos de objetivação: o sujeito se constitui ou reconhece a si mesmo nos objetos que produz, e se conhece objetivamente quando consegue se ver “de fora”, como um “isso”. Nosso jogo epistemológico se chama objetivação; o que não foi objetivado permanece irreal e abstrato. A forma do Outro é a coisa. O xamanismo ameríndio parece guiado pelo ideal inverso. Conhecer é personificar, tomar o ponto de vista daquilo que deve ser conhecido – daquilo, ou antes, daquele; pois o conhecimento xamânico visa um “alguém” que é um “alguém”, um outro sujeito ou agente. A forma do Outro é a pessoa. (Viveiros de Castro, p.231)

Nesse sentido, o xamanismo se configura não apenas como prática espiritual, mas como um regime de conhecimento, um saber que se realiza pela imersão radical no outro, pela capacidade de deslocar-se para além dos limites do humano e assumir, mesmo que temporariamente, o ponto de vista de outros seres. Ao contrário da epistemologia ocidental

moderna, que visa à objetivação e à dessubjetivação do mundo, reduzindo o conhecimento à distância crítica entre sujeito e objeto, o saber xamânico busca a personificação e o envolvimento: conhecer é tornar-se, é viver a experiência do outro como se fosse sua. A forma do Outro não é a coisa, mas a pessoa. O que ressoa na poética barreana através da valorização de formas de saber que emergem da comunhão com o mundo natural.

Através desse viés, o sujeito explora com notável sensibilidade às capacidades sensoriais não humanas: faz comunhão com as árvores. O estado árvore, um autêntico devir-vegetal, revela que o conhecimento mais profundo advém da imersão e da fusão com o não-humano: “No estágio de ser essa árvore, meu irmão aprendeu de / sol, de céu e de lua mais do que na escola. / No estágio de ser árvore meu irmão aprendeu para santo / mais do que os padres lhes ensinavam no internato”. A passagem para o vegetal e a animalidade não é um mero recurso poético, mas uma vivência que permite a dissolução das fronteiras entre espécies e a interação e comunicação entre diferentes seres. Ao evocar a figura do irmão que se transforma em árvore e, nesse estado, aprende de sol, de céu e de lua mais do que na escola, Barros não está apenas metaforizando uma experiência, mas propondo uma ontologia poética do devir, um modo de ser no mundo em que a aprendizagem se dá pelo enraizamento, pela escuta e pela amizade com o não-humano. O devir-árvore é, portanto, um gesto xamânico: ao assumir esse estado, o sujeito lírico dissolve as fronteiras entre si e o mundo, acessando formas de sabedoria que escapam aos circuitos da razão instrumental.

O poema “Árvore”, no seguinte verso: “Meu irmão agradeceu a Deus aquela permanência em árvore porque fez amizade com muitas borboletas” ilustra a dissolução das fronteiras entre espécies e a possibilidade de interação e comunicação entre diferentes seres, um aspecto fundamental do perspectivismo que reconhece a “humanidade” em outros corpos. A passagem para o vegetal, para o devir-árvore, permite ao sujeito lírico experimentar a consciência de que a existência não se manifesta como algo exterior. Tal percepção dissolve a dualidade entre o ser e o viver, impulsionando uma compreensão de que a vida pulsa e se desdobra em nós, e não como uma entidade apartada. É a condição para uma nova percepção de mundo, para a experimentação de uma ontologia que desfaz as fronteiras entre o eu e a totalidade do existente. Vale ressaltar que, quando o irmão agradece “aquela permanência em árvore porque fez amizade com muitas borboletas”, está-se diante de um tipo de saber que se constrói na relação, na afetividade e na multiplicidade — uma prática cognitiva que faz do mundo uma rede de alteridades comunicantes. Assim, a poesia de Barros realiza poeticamente o perspectivismo ameríndio, oferecendo uma alternativa sensível à lógica de

separação e objetificação dominante no pensamento ocidental.

O poema, ao narrar que “Seu olho no estágio de ser árvore aprendeu melhor / o azul/ e que uma /casca vazia de cigarra esquecida” no tronco das árvores só presta para poesia/, nos aproxima da ideia de que a poética reside em um olhar que se despoja do filtro humano, civilizado, colonizado. Tal como o perspectivismo ameríndio enfatiza, a diferença entre os seres reside no corpo, pois o ponto de vista está no corpo. O poeta não apenas explora, mas encarna as capacidades sensoriais não humanas através da poesia. Assim como as borboletas degustam com as patas, sentem o gosto do mundo e das flores, a experiência do irmão na árvore, ao transcender a visão humana, alinha-se à cosmovisão *Yanomami*. Nela, o conhecimento é profundamente experiencial e corporificado, não abstrato, e é acessível por meio da alteridade e da metamorfose dos sentidos, como os *xapiri* que percebem o mundo a partir de seus próprios corpos e de suas casas de espíritos no céu. A vaidade da árvore ao ser /nomeada para / o entardecer dos pássaros/ e seu /ciúmes da brancura que os lírios deixavam nos brejos/ demonstra e agencia a subjetividade do elemento vegetal, colocando em questão a noção ocidental de que apenas o humano possui sentimentos ou cultura, e ressoando a humanidade intrínseca a todos os seres na lógica perspectivista.

No poema Formigas, a experiência sensorial do poeta é subvertida: “Não precisei de ler São Paulo, Santo Agostinho, / São Jerônimo, nem Tomás de Aquino, nem São Francisco de Assis — / Para chegar a Deus. / Formigas me mostraram Ele./ (Eu tenho doutorado em formigas.)”. Aqui, a sabedoria não provém de textos ou da tradição humana, mas da observação do comportamento das formigas. Isso sugere que o conhecimento e a compreensão podem ser acessados através da interação com o mundo não humano e da adoção de sua perspectiva, mesmo que de forma metafórica. Aqui, o conhecimento não é um processo de objetivação da realidade exterior, mas sim de tomar o ponto de vista daquilo que deve ser conhecido.

A noção de que os não-humanos atuais possuem um lado prosopomórfico invisível é um pressuposto fundamental de várias dimensões da prática indígena; mas ela vem ao primeiro plano em um contexto particular, o xamanismo. O xamanismo amazônico pode ser definido como a habilidade manifesta por certos indivíduos de cruzar deliberadamente as barreiras corporais e adotar a perspectiva de subjetividades alo-específicas, de modo a administrar as relações entre estas e os humanos. Vendo os seres não-humanos como estes se veem (como humanos), os xamãs são capazes de assumir o papel de interlocutores ativos no diálogo transespecífico; sobretudo, eles são capazes de voltar para contar a história, algo que

os leigos dificilmente podem fazer. O encontro ou o intercâmbio de perspectivas é um processo perigoso, e uma arte política — uma diplomacia. Se o multiculturalismo ocidental é o relativismo como política pública, o perspectivismo xamânico ameríndio é o multinaturalismo como política cósmica (Viveiros de Castro, p.231).

Essa abdução, como colocado por Viveiros de Castro, onde um objeto é um sujeito incompletamente interpretado, encontra nos saberes das formigas uma via para a revelação do máximo de intencionalidade do cosmos. Na cosmovisão Yanomami apresentada em *A Queda do Céu*, o conhecimento não se adquire por velhos livros ou pela memória engenhosa dos brancos, mas através da escuta e do sonho com os espíritos.

Eu não tenho velhos livros como eles, nos quais estão desenhadas as histórias dos meus antepassados. As palavras dos *xapiri* estão gravadas no meu pensamento, no mais fundo de mim. São as palavras de Omama. São muito antigas, mas os xamãs as renovam o tempo todo. Desde sempre, elas vêm protegendo a floresta e seus habitantes. (Kopenawa, p. 65)

Davi Kopenawa reitera que os brancos carecem muito de sabedoria por estarem desconectados das coisas da floresta, pois para ele: Só contemplam sem descanso as peles de papel em que desenharam suas próprias palavras. Ao contrário, a sabedoria Yanomami reside no sopro de vida dos antigos e na conexão com os *xapiri*, que gravam sua palavra no mais profundo do pensamento, revelando uma outra realidade, que não pode ser contida em desenhos de palavras. O poema *Formigas* manifesta um espaço onde o sentir precede o dizer, e o conhecimento emana de uma relação corporificada e não-humana com o mundo.

Nesse sentido, a recusa de Kopenawa à rigidez da palavra escrita ocidental encontra um espelho na *despalavra* de Manoel de Barros. O conceito de *despalavra*, explorado no poema de mesmo nome e mencionado também na análise do poema “Ninguém”, representa um rompimento com o uso estrito e lógico das palavras. A *despalavra* precede a escrita, o som, a vocalização, a coisa, sendo um espaço de potencialidade onde “todas as coisas podem ter qualidades humanas. /Daqui vem que todas as coisas podem ter qualidades de pássaros. /Daqui vem que todas as pedras podem ter qualidades de sapo”. Essa atribuição fluida de qualidades entre diferentes categorias de seres desafia as fronteiras fixas e a hierarquia implícita nos dualismos tradicionais. Já no poema “Palavras”, Barros descreve as palavras como agentes autônomos capazes de “tirar o lugar de-baixo de mim”. A própria apresentação do poema, com quebras nas palavras através de separações silábicas que sugerem essa

desestruturação, reflete uma ruptura com a linguagem normativa e a fixidez do significado.

A poética de Barros espelha a fluidez e a interconexão do mundo tal como percebido pelo perspectivismo, onde as categorias não são estanques, mas dinâmicas e relacionais. Em “Lides de campear”, o poeta evidencia como os entre-lugares abrem espaço para a percepção de que /árvores, bichos e pessoas têm natureza assumida igual. [...] “Todos se fundem na mesma natureza intacta./ Sem as químicas do civilizado./ O velho quase-animismo”. Essa visão que resgata um quase-animismo não é meramente figurativa: ela afirma uma conexão essencial e uma igualdade entre todos os elementos da natureza, dissolvendo a dicotomia humano/natureza. Aproxima-se, assim, da perspectiva ameríndia que vê a humanidade como uma condição compartilhada por diversos seres, e não como privilégio de uma única espécie. O mundo *Yanomami*, por exemplo, é concebido como um *plenum anímico*, onde tudo é povoado por intencionalidades, e a distinção entre os seres se manifesta primordialmente no plano dos corpos e de suas afecções, e não da alma. *Plenum anímico* se refere a um mundo ou universo que é preenchido, saturado ou perpassado por almas, espíritos, intencionalidades e agências. A palavra *plenum* significa plenitude ou preenchimento, e *anímico* se relaciona com alma, espírito.

A própria natureza experimental da escrita barreana, que de certa maneira aduba e enxerta significações, fazendo brotar um novo, bricolando nas palavras, demonstra um processo constante de transformação e movimento, análogo ao conceito de devir. Em “Biografia do Orvalho“, a descrição do sujeito lírico como automatizado e maquínico pode ser interpretada como um estado de dessubjetivação, um esvaziamento da subjetividade individual que abre espaço para o devir-outro, e que é, de certo, uma busca do sujeito lírico, afirmado no verso “Mas eu preciso ser Outros”, abrindo campo para a possibilidade de ser transformado pela interação com o mundo.

Esse estado maquínico do homem ocidental é visto por Davi Kopenawa como uma ignorância, um pensamento curto e obscuro que o impede e distancia de sonhar a floresta e de compreender a natureza mítica das coisas. O objetivo de mudar o homem usando borboleta, associado a este poema, explicita essa ideia de transformação e de como a interação com o não humano — em sua fluidez e capacidade de metamorfose — pode levar a um devir. Tal movimento ressoa a própria cosmogonia *Yanomami*, onde os ancestrais humanos se transformaram em animais, e a prática xamânica do virar espírito é a via para acessar uma realidade ampliada e, assim, renovar e mudar a percepção do mundo.

A descentralização humana e as múltiplas perspectivas corporais rompem com

dualismos fixos, celebram o devir e, implicitamente, resistem à imposição de um único ponto de vista, oferecendo uma rica ilustração poética dos conceitos explorados pelo perspectivismo. Como no próximo poema a ser analisado, “A menina que apareceu grávida de um gavião” sintetiza esse gesto bricoleur: há fusão de espécies, neologismos, deslocamentos ontológicos e perspectivas múltiplas. Uma menina engravida de um gavião e dá à luz uma árvore. Tornando a linguagem algo mitopoético e artesanal: “Só as palavras não foram castigadas com a ordem natural das coisas. / As palavras continuam com os seus deslimites.” Tal como o bricoleur, Barros interroga seus materiais linguísticos para, com eles, dizer o indizível e criar um novo cosmos poético com os meios que tem à mão.

3.3.1 A Menina que apareceu grávida de um gavião

A menina apareceu grávida de um gavião
Veio falou para a mãe: O gavião
me desmoçou.

A mãe disse: Você vai parir uma árvore para a gente comer goiaba nela. E
comeram goiaba.

(pariu) Naquele tempo de dantes não havia limites para ser.

Se a gente encostava em ser ave ganhava o poder de alçar.

Se a gente falasse a partir de um córrego a gente pegava murmúrios. Não
havia comportamento de estar.

Urubus conversavam sobre auroras. Pessoas viravam árvore. Pedras viravam
rouxinóis.

Depois veio a ordem das coisas e as pedras têm que rolar seu destino de
pedra para o resto dos tempos.

Só as palavras não foram castigadas com a ordem natural das coisas. As
palavras continuam com os seus deslimites.

(Barros, p.373)

O poema acima, parte 10 do poema “Biografia do Orvalho”, nos leva a um território poético que se opõe frontalmente à racionalidade moderna assentada na separação entre sujeito e objeto, natureza e cultura, humano e não humano. A linguagem trabalhada neste poema provoca e estabelece um diálogo crítico com a lógica binária ocidental, articulando-se de forma sensível e filosófica com categorias conceituais como devir (Deleuze e Guattari),

perspectivismo ameríndio (Viveiros de Castro), bricolagem mítica (Lévi-Strauss) e performance poética (Paul Zumthor), além de ressoar com o pensamento literário de Maurice Blanchot.

Desde o primeiro verso: “A menina apareceu grávida de um gavião” somos confrontados com uma imagem que nega os códigos da plausibilidade biológica e lógica. Neste poema, a metáfora poderia assumir como principal figura de linguagem. Mas aqui, não se trata de uma metáfora ilustrativa, e sim, de um enunciado fundacional que opera uma transgressão ontológica: um corpo humano, desmoçado por um animal que, no entanto, gestando um filho que dará origem a uma árvore de goiabas. Este entrelaçamento de formas – menina, gavião, árvore, fruto – ativa o conceito de devir, entendido como processo de desterritorialização identitária e fusão de intensidades, sem que um ser se torne exatamente o outro, mas sim que ambos entrem numa zona de contágio. Tal como proposto por Deleuze e Guattari, trata-se de escapar à identidade fixa por meio de uma série de metamorfoses – aqui encadeadas poeticamente pela fluência imaginativa do verso.

A forma como o poema encena esse devir está diretamente ligada à sua linguagem inventiva. Quando a menina afirma: “O gavião me desmoçou” – desmoçar, sinônimo de desvirginar, desflorar, que também parece derivar de almoçar, mas desautomatiza a palavra original. Não é simplesmente uma refeição: desmoçar torna-se um gesto híbrido de predar e transformar. Esse termo fabricado sugere uma predação simbólica no interior da lógica perspectivista ameríndia: o gavião, como agente, não se limita a devorar; ele transmuta. Sugerindo uma predação simbólica que transmuta o ser. A menina, nesse contexto, não é uma vítima passiva; ela é um corpo aberto ao cruzamento entre mundos, assim como nos mitos indígenas onde humanos e animais compartilham a mesma condição de sujeitos capazes de ação e visão. Assim como no perspectivismo ameríndio, para o qual o corpo é o espaço da diferença e da percepção, e a humanidade é uma condição que se estende para além da espécie humana.

Essa pluralidade de perspectivas é reiterada no trecho: “Naquele tempo de dantes não havia limites para ser”. O verbo *ser* aparece aqui em estado absoluto, não conjugado nem especificado, permitindo imaginar um mundo em que o ser era transitivo, contagioso, interespecie. A ausência de fronteiras permite à linguagem poética incorporar a lógica multinaturalista ameríndia, onde /se a gente encostava em ser ave ganhava o poder de alçar/. A condição ontológica não é fixa; ela se adquire por afinidade, contato, desejo. Se relacionam, entram em devir. Do ponto de vista do perspectivismo, isso equivale a assumir

temporariamente o corpo e a visão de outro sujeito ontológico. Fica evidente uma condição ontológica que não é fixa, mas adquirida por afinidade, contato, desejo. O verbo *encostar* torna-se um mecanismo de passagem, de contágio, pelo qual tocar o ser de outro campo de existência ativa em si mesmo aquele ser. Tal fluidez na transmutação da existência, onde “urubus conversavam sobre auroras/ e /pedras viravam rouxinóis”, aproxima-se da ideia em que os *xapiri*, que são imagens de ancestrais animais, podem virar espírito e falar com os xamãs, revelando a complexidade de um mundo povoado por agências múltiplas.

A simbólica do poema se realiza também pelo recurso à bricolagem mítica, visível na resposta da mãe: “Você vai parir uma árvore para a gente comer goiaba nela”. A mãe reorganiza o acontecimento anômalo da gravidez por um gavião com os elementos simbólicos disponíveis no imaginário rural: árvore, fruto, alimentação, filiação. Não há estranhamento lógico, mas assimilação poética. Essa fala encarna o que Lévi-Strauss denominou como pensamento selvagem: um sistema de interpretação simbólica que se vale de materiais heterogêneos para compor novas realidades. A gravidez, a árvore e o alimento não são instâncias separadas, mas aspectos de um mesmo processo simbiótico.

A “ordem das coisas” é uma crítica explícita à fixação ontológica promovida pela modernidade, que impõe identidades fechadas e subjetividades permanentes. É a coreografia ridícula e utilitária da vida que Ailton Krenak crítica, reduzindo a existência a uma biografia sem fruição. No entanto, para Barros, há uma resistência fundamental: “Só as palavras não”. É nesse ponto que se intensifica a compreensão da invenção lexical do poeta, por vezes nomeada pelo próprio autor como *despalavra*, ou seja, palavra fora da ordem gramatical, lógica e social. A própria ideia de que as palavras continuam com os seus deslimites indica uma postura estética que se insurge contra o aprisionamento da linguagem à representação.

A *despalavra* não apenas comunica; ela atua, ela faz, ela performa. Aqui se insere o conceito de performance tal como concebido por Paul Zumthor, para quem a linguagem poética não é apenas signo, mas acontecimento vocal, corporal e afetivo, mesmo na escrita.

A canção tirava dessa tensão, portanto, uma formidável energia que, sem dúvida nem o pobre diabo do cantor nem eu, seguramente, aos doze anos, tínhamos consciência: a energia propriamente poética. Sem o saber, reproduzíamos, todos juntos, em perfeita união laica, um mistério primitivo e sacral. E esse mistério continua a se reproduzir incansavelmente hoje, a despeito da acumulação, em torno de nós, de engenhocas representando aquilo que, por antifrase, chamamos de progresso: a se reproduzir, cada vez que de um rosto humano, de carne e osso, tenso diante de mim com sua carga ou suas rugas, seu suor que peroleja nas têmporas, seu cheiro, sai uma voz que me fala.

Renova-se então uma continuidade que se inscreve nos nossos poderes corporais, na rede de sensualidades complexas que fazem de nós, no universo, seres diferentes dos outros. E nessa diferença reside alguma coisa da qual emana a poesia. (Zumthor, 2005, p.39)

Longe de ser um ato neutro de decodificação, a performance designa um ato de comunicação como tal, que se manifesta na presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira imediata. Palavras como *desmoçou*, *alçar*, ou *comportamento de estar* não apenas designam algo, mas sim, provocam e instauram um acontecimento de linguagem que reorganiza a percepção, aproximando-se da natureza da palavra. Nesse sentido, a poesia barreana, por meio da *despalavra*, pode ser interpretada como uma forma-força, um dinamismo formalizado, que, ao ser proferida ou lida, exige e remete a um engajamento do corpo. Para Zumthor, a consideração do corpo é indubitável no estudo da obra. Ele argumenta que o poético demanda a presença ativa de um corpo: de um sujeito em sua plenitude psicofisiológica particular, sua maneira própria de existir no espaço e no tempo e que ouve, vê, respira, abre-se aos perfumes, ao tato das coisas. A poesia, assim, não se limita ao puramente visual ou intelectual; ela busca a reconstituição da unidade da performance, onde a voz é apenas expansão da corporeidade, o peso, o calor, o volume real do corpo.

A *despalavra*, ao tensionar a linguagem e ao desarranjar ou brincar o sentido convencional, atua como um convite a essa escuta e ao sentir. Essa experiência física e poética que transcende a informação e se aproxima de um mistério primitivo e sacral. Onde, podemos ressaltar novamente a noção de sabedoria trazida por Kopenawa, onde a palavra é soprada através de um sopro de vida, e gravada no pensamento. A palavra é uma memória viva dos ancestrais, da própria natureza. É nesse espaço entre o corpo do leitor e a materialidade do texto que a poesia de Manoel de Barros pulsa, reencantando a percepção e o mundo, permitindo a “abdução de agência” que Viveiros de Castro aponta como crucial para o conhecimento ameríndio.

Essa performatividade da linguagem se dá também por meio de torções sintáticas e semânticas, como no trecho: “Não havia comportamento de estar.” A inversão dessa expressão retira comportamento de sua função disciplinar para colocá-lo como regime ontológico. Estar deixa de ser um verbo auxiliar e passa a ser um modo de se organizar no mundo. A ruptura do discurso lógico é, aqui, também uma estratégia de restituição da linguagem à sua força originária – uma força que, como em Blanchot, reside no neutro, no informe, naquilo que está à margem da representação. A palavra poética não representa o

mundo; ela o recria em sua instabilidade.

Ao afirmar que “Depois veio a ordem das coisas e as pedras têm que rolar seu destino de pedra para o resto dos tempos”, há uma crítica explícita à fixação ontológica promovida pela modernidade. A ordem das coisas impõe identidades fechadas, essências permanentes e papéis definidos. No entanto, ao declarar que “só as palavras não foram castigadas”, o poema sugere que a linguagem poética permanece como um espaço de resistência à ontologia sedentária, um campo em que ainda é possível ser outro, virar árvore, rouxinol, murmúrio. Essa liberdade da linguagem de escapar à normatividade ecoa a concepção blanchotiana de literatura como o lugar onde o dizer se afasta do dizer ordinário, abrindo-se ao impessoal, ao ilimitado, ao possível. Em Barros, as palavras não significam apenas: elas desejam, gestam, par(em), tornam-se. Em consonância com Blanchot, o poema se apresenta como experiência de despossessão e de criação, um texto em que o real não é capturado, mas permanentemente desfeito e refeito pela palavra.

Tipicamente, os humanos, em condições normais, veem os humanos como humanos e os animais como animais; quanto aos espíritos, ver estes seres usualmente invisíveis é um signo seguro de que as “condições” não são normais. Os animais predadores e os espíritos, entretanto, veem os humanos como animais de presa, ao passo que os animais de presa veem os humanos como espíritos ou como animais predadores: O ser humano se vê a si mesmo como tal. A lua, a serpente, o jaguar e a mãe da varíola o veem, contudo, como um tapir ou um pecari, que eles matam, anota Baer (1994:224) sobre os Matsiguenga. Vendo-nos como não-humanos, é a si mesmos que os animais e espíritos veem como humanos. Eles se apreendem como, ou se tornam, antropomorfos quando estão em suas próprias casas ou aldeias, e experimentam seus próprios hábitos e características sob a espécie da cultura: veem seu alimento como alimento humano (os jaguares veem o sangue como cauim, os mortos veem os grilos como peixes, os urubus veem os vermes da carne podre como peixe assado etc.). (Viveiros de Castro, 2004, p.227)

A lógica da não-fixidez da forma e da identidade aparece onde a menina aparece grávida de um gavião. No perspectivismo ameríndio, a gestação interespecie ilustra uma ontologia da troca e da transformação; do ponto de vista da linguagem, a afirmação de que /o gavião me desmoçou/ instaura uma zona de interseção entre signo, corpo e sentido. A fala da mãe — /você vai parir uma árvore para a gente comer goiaba nela/ — nos faz questionar acerca das fronteiras existentes entre natureza e cultura, humano e vegetal, enquanto sugere uma lógica de bricolagem e torção poética do mundo. O nascimento da goiabeira não se dá

em ruptura, mas em continuidade com a vida: e eles comem goiaba. Bastava encostar-se no ser-ave para alçar voo, bastava falar a partir do córrego para captar murmúrios. Os corpos transmutavam-se: urubus falavam de auroras, pessoas viravam árvores, pedras, rouxinóis. Mas veio /a ordem das coisas/, que impôs às pedras o destino de pedra. Tal como Deleuze e Guattari propõem, trata-se de escapar à identidade fixa por meio de uma série de metamorfoses, poeticamente encadeadas pela fluência imaginativa do verso. Essa radicalidade ressoa a própria compreensão ameríndia de que a noção de “roupa” é, com efeito, uma das expressões privilegiadas da metamorfose, onde o corpo é o modo pelo qual a alteridade é apreendida como tal, desfazendo a distinção estanque entre essência e aparência.

As palavras escritas pelo poeta, ao contrário da ordem imposta, escaparam a essa condenação imposta pelo tempo, e por isso continuam com os seus *deslimites*. A palavra, nessa poética, revela-se um espaço vibrante de potência, capaz de corporificar devires e sustentar relações interespecies para além da clausura identitária do humano. Essa liberdade linguística é a materialização da tradução intrapessoal, que, segundo Zumthor, opera no corpo e na linguagem, manifestando uma presença invisível do outro. A linguagem, ao desvencilhar-se da função meramente informativa, renova a percepção. A lapidação arqueológica da linguagem feita por Manoel, não apenas dramatiza, mas encarna uma concepção de mundo em que os limites entre humano e não humano, natureza e cultura, linguagem e corpo são constantemente transgredidos.

Essa poética do devir e do deslimite transcende a representação, aproximando e reconectando a palavra ao movimento de criação ontológica, tal como nos mitos ancestrais que narram o tempo em que os homens e os animais ainda não se distinguiam. Em vez de aprisionar o sentido, a escrita barreana, em sua forma-força, permite que um objeto [seja] um sujeito incompletamente interpretado. Essa abertura ao indizível, onde a vida pulsa também naquilo que apodrece e as pedras ainda querem cantar, evoca a dimensão de um multinaturalismo, como defendido por Viveiros de Castro, subverte a lógica do “X”, que é sangue para um e cauim para outro, revelando que a diferença reside nos corpos e nos mundos por eles percebidos. É o convite final à experiência plena do perspectivismo, onde o texto se torna um corpo textual em devir, exigindo do leitor não a compreensão racional, mas sim, uma disposição para o contágio, que reaproxima de uma pulsão de vida, em devir.

3.4 Devir-Animal e Multiplicidade Ontológica

Se o corpo, como vimos, pode devir e transformar, a linguagem poética de Manoel de Barros se apresenta como um espaço fértil onde tais metamorfoses possam existir. Uma escrita que atua como um bricoleur de transfigurações, um espaço onde o sujeito se dissolve para dar lugar a outras existências que passam a falar, pensar e ensinar. Nesse contexto, o devir, tal como concebido por Deleuze e Guattari, não é imitação nem analogia, mas um movimento real de passagem, uma travessia por zonas de vizinhança entre seres, onde os contornos da identidade se embaralham: O devir está sempre ‘entre’ ou ‘no meio’ [...] mais do que adquirir características formais, ele entra numa zona de vizinhança (Deleuze & Guattari, 1995, p.12). É justamente nesse entre-lugar que a poesia de Barros opera: ao recusar os códigos estáveis da linguagem, ela cria brechas por onde o mundo não-humano pode se expressar.

Segundo Deleuze & Guattari, “Num devir-animal, estamos sempre lidando com uma matilha, um bando, uma população, um povoamento, em suma, com um multiplicidade” (Deleuze & Guattari, 2011, p. 20). Esse devir é vivido na poesia de Barros. Por exemplo, em *Biografia do Orvalho*, vemos um sujeito maquínico, sem afetos, fragmentado pela rotina, entrando em devir “Eu penso em mudar o homem usando borboletas”. A borboleta, que desdobra significados no poema, como a beleza, a contemplação, a impermanência, torna-se um vetor metamórfico. Em *Borboletas*, o sujeito poético imagina o mundo visto desde o ponto de vista da borboleta, seria um mundo livre aos poemas: uma borboleta vive na performance e se relaciona, oferecendo uma perspectiva não-humana que desafia o antropocentrismo.

Assim como o urubu de Barros se reúne em assembleia com os primos para decidir como partilhar a carniça, o devir-animal nos convida a perceber que não há individuação pura: há sempre uma multiplicidade operando, uma inteligência coletiva, uma afecção compartilhada. A personificação aqui não é mero recurso retórico, mas uma porta de entrada para um pensamento que desfaz fronteiras entre humano e animal, entre natureza e cultura, e nos leva a uma experiência ética e sensível da alteridade. O conceito de devir em Deleuze e Guattari (1987) é um processo de transformação contínua que rejeita identidades fixas e categorias dominantes. O devir expressa a passagem, o fluxo e a criação de novas formas de subjetividade. Na poesia de Manoel, o devir se manifesta pela dissolução do eu, pela multiplicação das presenças e pela criação de um espaço ontológico fluido, em constante metamorfose.

Exemplificando a partir de Barros: “A terapia literária consiste em desarrumar a linguagem a ponto que ela expresse nossos mais fundos desejos.” Desarrumar a linguagem

para aproximar, transver e se relacionar. Possibilitar e dar vazão ao desejo. A terapia literária enquanto um devir-linguagem: desarruma a sintaxe, desterritorializa o discurso e abre linhas de fuga por onde escapam os desejos, colocando a palavra em pulso, em corpo. A ideia de devir como processo de transformação, ultrapassando as fronteiras da identidade para habitar outros modos de ser. Buscando articular com o conceito abordado no primeiro capítulo, o conceito de devir de Deleuze e Guattari (2011), que afirma que devir não é imitação, nem identificação, e sim um processo de transformação e passagem. Lembrando que: o devir está sempre “entre” ou “no meio” [...] mais do que adquirir características formais, ele entra numa zona de vizinhança. (Deleuze & Guattari, p.12). A performance se aproxima do devir — um processo de atualização de uma virtualidade. Ao performar, o sujeito não representa algo, ele se transforma, entra em contato, se relaciona, ele devém. A leitura poética torna-se um ato de devir. O atravessamento do mundo no corpo, o que invade e relaciona.

Como observa Guilherme Gontijo Flores (2021), ao citar Alexandre Nodari, a experiência literária, especialmente no campo da poesia lírica, envolve um processo de alterocupação, no qual leitor e obra se invadem mutuamente. Trata-se de uma obliquação subjetiva, em que o sujeito, ao ler, renuncia a um eu que já não é seu, mas que o atravessa. Essa vivência radical da alteridade pela linguagem é o que possibilita ao leitor não apenas interpretar, mas ser afetado, habitado e transformado por esse outro. No caso do poema e do canto, como destaca Flores, esse processo se intensifica: a linguagem lírica favorece uma incorporação mais direta e potente do eu alheio, tornando esse outro não apenas mais violento, mas também imprevisível. Assim, a subjetividade, longe de ser um ponto fixo, torna-se um campo de atravessamentos, ou seja, um corpo textual em devir.

Nesse sentido, o devir-animal revela-se não como um movimento de regressão, mas como uma abertura para formas outras de percepção, de linguagem e de presença. O corpo que devém-animal, que se deixa atravessar por forças não-humanas, desarma a lógica da representação e inscreve-se numa política da sensação, onde o sentir precede o dizer, e o gesto se antecipa à forma. É nesse campo que a poesia se torna um terreno privilegiado: ela escapa da função referencial da linguagem e atua como intensificador da existência. A escrita poética, em sua potência performática, é também um devir, um corpo em travessia.

É possível, então, pensar que a linguagem poética, sobretudo na obra de Manoel de Barros, opera como um devir-animal da linguagem. Seus poemas arrastam o leitor para zonas de vizinhança entre o humano e o não-humano, entre o significante e o insignificante, entre a palavra domesticada e a palavra em fuga. Ao cultivar o que é miúdo, oblíquo, menor, Manoel

de Barros desfaz a centralidade do sujeito e abre o idioma para o mundo das coisas inúteis, dos bichos sem prestígio, das sobras e dos resíduos — um mundo que fala, mesmo quando não tem voz. Como o batedor do bando, o poeta se desloca pelas bordas, inventa trilhas no meio do mato da linguagem. Sua poesia não busca dizer o mundo como ele é, mas transver — como já indicava naquele convite inaugural: é preciso transver o mundo. Como vimos, o transver é uma forma de devir-olho, de devir-imagem, de permitir que o ver não se limite ao que é visível, mas acolha o invisível, o que escapa, o que ainda não tomou forma. Aqui, a linguagem poética encarna uma política da escuta do mundo, do que não tem vez, do que não tem nome.

A escrita, nesse ponto, já não é uma organização lógica do pensamento, mas um rizoma de vozes, um território em trânsito onde o corpo do leitor é convocado a experimentar um outro tempo, uma outra escuta, uma outra percepção. A poesia de Manoel de Barros, ao operar nessa clave do devir, realiza uma espécie de ecologia do sensível: desumaniza para reencantar; desmonta para fazer florescer. Trata-se de um gesto ético-estético que não separa o corpo da linguagem, o som do sentido, o eu do mundo. E é por isso que ler poesia — especialmente uma poesia que se quer menor, como a de Manoel — é se permitir ser invadido. O leitor reenuncia um eu outro, é tomado por uma voz que não é sua e, no entanto, pulsa em sua carne. A poesia não nos pede compreensão, mas disposição para o contágio. Ela nos pede corpo. Porque o que se lê, no fundo, não é apenas um poema, é uma força viva em ato. Por exemplo:

3.4.1 DE URUBU

Aqui, no fim das enchentes, urubus andam de a pé. Quase nem precisam mais de avoar.

Só caminham de banda, finórios, saltando de uma para outra carniça, lampeiros. De outro modo, urubu é omnipresente.

Está em qualquer árvore do mundo em que debaixo dela um bicho morre.

No alto da árvore mais próxima, antes mesmo do bicho encomendar, urubu já discute, em assembleia, com os primos, quem que vai no olho, quem que vai no ânus.

Apeiam depois na terra, supimpando, tirando um paladar de vinho, usp, usp, antechupando os dentes... Depois do banquete retornam às árvores, onde degustam, enviesam, revezam e se esvaziam — para comer de novo.

Urubus digerem e descomem em 12 minutos. E largam de ré sobre as folhas o guspe branco deles, na mais jubilosa caiação.

Assim, pau que urubu frequenta seca daquele guspe ácido. Nem embaixo dessa árvore vinga mais nada.

Como quando o cavalo de Átila passava. Também filhote de urubu não pode ver gente que gumita branco.

Tem nojo duvidá de homem. Decerto nosso jeito a branco azeda o olho deles.

E esse gumito de urubu tem acidez tão forte que dizem se pode alimpar alguidar com ele.

Sobre isso diz o Livro: — Pessoa que comer carne de animal que morre estará imunda até de tarde — e desse modo se purificará. Isso está no Levítico. Urubu tem muita fi za no Levítico.

— O caso eu aprendi de oitiva, xará. Oive de mi. Nenhuma voz adquire pureza se não comer na espurcícia. Quem come pois do podre se alimpa.

Isso diz o Livro. Sujeito que entende pois de limpeza há de ser o urubu.

Só ele que logra os vermes de frente. São entes muito sanitários. — Conquanto que delimpam até o céu.

Como eles, sobre as pedras, eu cato restumes de estrelas. É muito casto o restume. (Barros, 2010, p.229)

De Urubu atravessa as fronteiras ontológicas pautadas nas concepções dualistas entre elas: humano e animal; limpo e sujo; sagrado e profano, entre outros. O poeta subverte a lógica natural, ao passo que os urubus, aves do alto, renunciam ao voo, trocando o céu pelo chão. Há, aqui, um deslocamento simbólico: o que é do ar se rende ao peso da terra, à fartura que a enchente deixou. O verbo avoar, forma popular de voar, traz o enraizamento do povo, nos aproximando da oralidade, reafirmando a língua enquanto uma coisa viva. Os urubus se tornam personagens teatrais, astutos e elegantes. Finórios, palavra pouco comum, com ares de refinamento irônico, transforma essas aves em dândis do apodrecido, senhores do resto, saltimbancos da podridão. Mas, em contraposição, no mesmo verso o poeta traz a palavra lampeiros: “Só caminham de/ banda, finórios, saltando de uma para outra carniça,/lampeiros.”, reforçando uma ideia de vivacidade, de olhos atentos, de movimento ágil, ainda que diante da morte. Um lirismo grotesco, uma celebração do que é normalmente tido como feio ou desprezível.

Os urubus, pertencentes da família *Cathartidae*, destacam-se por sua alimentação necrófaga, consumindo carniça e contribuindo para a limpeza natural do ambiente, com

importante papel sanitário. Sua capacidade de voo planado permite percorrer grandes distâncias aproveitando correntes de ar quente, o que reduz seu gasto energético, característica que os torna menos ativos nas primeiras horas do dia, antes da formação das térmicas. Além disso, embora o olfato seja geralmente pouco desenvolvido em aves, os urubus apresentam olfato e visão apurados, permitindo localizar carcaça em áreas de difícil acesso.

Aqui, as aves tornam-se uma metáfora da adaptação, da sabedoria instintiva dos seres que vivem à margem. Eles não sofrem com a tragédia; dela tiram proveito. Há nisso uma crítica sutil à ordem das coisas do mundo, à ilusão de controle humano sobre a natureza. Não romantiza a natureza, mas revela sua crueza, não através do embelezamento, mas pela revelação da dignidade poética do que é bruto, do que fede, do que é chão e carniça. Reconstrói uma imagem do animal não como símbolo da degradação, mas como sujeito ético e cósmico. Assim, ressignifica o urubu, animal frequentemente associado à morte, ao resto e à sujeira, transformando-o em símbolo de sabedoria, pureza paradoxal e ciclicidade natural. Para um urubu, a carniça é um banquete. Não é sinal de morte e podridão, mas de abundância, trabalho coletivo e ritual. Sua visão aguda e olfato apurado percebem o mundo em rastros químicos, calor da decomposição, desequilíbrios ambientais.

Recorro à intertextualidade bíblica, sobretudo considerando que ela está imersa em saberes e símbolos profundamente arraigados na sociedade e exerce, há séculos, uma função de poder e controle social, buscando contrastes que nos permitam analisar e problematizar a subversão de valores, a fim de confrontar concepções simbólicas que ganham força social e que, por meio das palavras e conceitos, acabam distorcendo as imagens de seres como sapos e urubus, contrapondo-as à possibilidade de diversas outras verdades que coexistem na literatura. Reforço que não estamos falando apenas de sapos e urubus, mas utilizamos essas figuras, muitas vezes banalizadas, para repensar todo um sistema: a relação entre os seres, além de uma ruptura hierárquica que, de certa forma, afasta e despotencializa a possibilidade relacional dos seres na natureza. Em *Jó 15:23*: “Fica perambulando, é comida para abutres, sabe muito bem que logo virão sobre ele as trevas”, constrói-se a partir de uma imagética de degradação e ruína, na qual o corpo é reduzido a resto, destituído de potência vital, e destinado ao consumo por aves necrófagas. Elifaz, personagem bíblico, amigo de Jó, usa a imagem do homem que vagueia sem rumo e se torna presa fácil dos abutres como símbolo da punição para quem vive afastado de Deus e em pecado. Em uma breve análise deste trecho bíblico, fica evidente a ideia de que o desvio moral leva à perda da paz e à inevitável chegada das trevas, um alerta para o arrependimento. Evidentemente, trata-se de uma concepção

punitiva e moralizante, inscrita em um horizonte de condenação e pecado, em que o esvaziamento do homem é sinal de seu afastamento da ordem “divina”.

Em contraponto, o urubu de Manoel, invés de um índice de maldição, é incorporado a uma poética da matéria desprezada, que se abre para o ciclo da decomposição como potência criativa. O esvaziamento do homem, nessa perspectiva, não é a perda imposta pela condenação, mas um gesto deliberado de desapossamento, no qual o sujeito abdica da centralidade antropocêntrica e se aproxima da lógica vital dos bichos e da matéria orgânica em transformação. O poeta desloca o eixo da narrativa: se para Jó, ser comida de abutre é um destino trágico e inevitável, em sua poesia torna-se possibilidade de reconexão com o mundo natural, em um processo de reintegração simbólica em que a perda de si é também abertura ao múltiplo e ao mundo. Não sofrem com a tragédia, dela tiram proveito. Esancarando a natureza fétida, bruta e viva.

Onde nós, humanos, vemos sujeira e repulsa, o urubu percebe riqueza orgânica, ciclos em andamento e trabalho a ser feito. Ele não rejeita a morte: ele atua sobre ela, transformando excesso em equilíbrio, decomposição em renovação. O urubu não mata: ele transforma. Relaciona com a decomposição que purifica. Limpa os excessos da matéria. Onde há resto, carniça ou cadáver, ele intervém: não por violência, mas por uma vocação cósmica. É um agente de transição entre o fim e o recomeço, cumprindo silenciosamente uma função vital para o planeta. A perspectiva do urubu é a de um ser sanitarista do mundo natural, cósmico, que participa dos processos de transformação da vida com precisão e sem julgamento. Para ele, a decomposição é purificação, a morte é alimento. Do alto, ao olhar para os humanos, o urubu talvez pense, o que nós negamos, é o que de fato ele reverencia: a carcaça, a carniça, o resto – assim como Manoel, assim como as boas moscas.

Somos, talvez, os únicos seres que tentam negar os ciclos dos quais fazemos parte, que lutam contra a decadência, tentando manter uma forma que a natureza não sustenta para sempre. O urubu, ao contrário, aceita a impermanência. Ele valoriza o que resta, o que sobra, o que cheira forte e faz disso continuidade, energia, vida. Pensar como um urubu é reconhecer que a vida pulsa também naquilo que apodrece. É abandonar o nojo aprendido e enxergar nos restos uma outra forma de beleza e sentido. É, enfim, transformar o que apodrece em permanência renovada. /No alto da árvore mais próxima, antes mesmo do “bicho encomendar, urubu já discute, em assembleia, /com os primos, quem que vai no olho, quem que vai no ânus”. Barros utiliza a personificação para atribuir ao urubu qualidades humanas: a fala, organização política, laços de parentesco. A ideia comum de animal irracional e abjeto se

desfaz, e essa atribuição não é apenas uma figura estilística: ela abre espaço para pensar o urubu como sujeito de linguagem, cultura e sociabilidade, capaz de habitar o mundo com inteligência própria – um ponto central do perspectivismo ameríndio. Um corpo desdobrado que voa, cheira, processa o mundo por ossos, se desloca por termodinâmica. Experimento filosófico de reordenação da experiência e da ética, em direção a uma convivência que habite zonas liminares entre espécies e modos de existir. No devir-urubu: não formamos ou nos tornamos urubu, mas emergem linhas de intensidades, partículas perceptivas e sensoriais que se mesclam entre nós e o urubu.

Logo, podemos observar que sua obra se aproxima do xamanismo, entendido não apenas como prática espiritual, mas como um modo de conhecer que exige a incorporação da alteridade. O xamã, ao assumir a perspectiva de outros seres, atua como um tradutor ontológico, não no sentido de converter palavras, mas de deslocar-se para o interior de outras formas de existência, tornando-se meio de expressão entre mundos. A escrita de Barros realiza esse mesmo gesto: traduz o invisível, o ínfimo e o silenciado para uma linguagem que não fixa, mas abre. A metáfora da tradução, frequentemente associada ao trabalho xamânico na antropologia, aqui se desloca para a poesia, onde o poeta, como o xamã, se deixa atravessar por forças que não domina, permitindo que falem por seu intermédio. Assim, a poética aqui analisada não apenas tematiza o devir como também o encena: escrever é traduzir o mundo a partir de suas margens, tornando-se árvore, criança, rã, ou pedra, não para representá-los, mas para experienciá-los, revelando um conhecimento que nasce da escuta e da comunhão com a alteridade.

No pensamento perspectivista, especialmente conforme formulado por Viveiros de Castro a partir das cosmologias indígenas sul-americanas, o predador tem um papel fundamental. O que define a relação entre os seres (humanos, animais, espíritos) não é apenas uma diferença de espécie, mas a posição relacional que cada um ocupa, principalmente em termos de predador e presa. Exemplo: Um jaguar vê sua presa (um humano, por exemplo) como caça e sangue; mas entre os jaguares, eles se vêem como gente com cultura (comem mingau, têm famílias, etc.). A posição de predador implica uma visão mais potente, e ver o outro como animal é exercer uma forma de domínio ontológico. Em Manoel, o predatório aparece de forma curiosa: ele não exalta a força, a dominação ou o ponto de vista superior. Pelo contrário, ele se coloca frequentemente na posição da presa, do fraco, do bicho rasteiro, como no poema: Tudo o que não invento é falso. “Eu escuto o que as coisas dizem./ As coisas têm voz.” Aqui, Manoel não quer caçar, mas ser caçado pelo mundo, ele se deixa afetar, se

oferece como corpo à escuta da natureza. Isso inverte a lógica do predador como sujeito dominante. Ele não quer ver como jaguar, mas talvez como lesma ou como pedra.

3.5. Predação e Alteridade: Um Desvio Poético

No perspectivismo, comer (prestar) é uma forma de transformar o outro em si mesmo. No xamanismo ameríndio, há o risco de ser comido espiritualmente, ser transformado pelo outro. Em Manoel, essa transformação aparece também, mas de maneira lírica e voluntária. Ele deseja ser comido pela natureza, no sentido poético: ser tragado pelo mato, ser comido pelo silêncio, virar bicho, palavra, barro. Há, portanto, uma espécie de predação invertida e desejada: o eu poético se dissolve, se oferece ao mundo como presa, como uma forma de comunhão e não de domínio.

Manoel de Barros reinterpreta a lógica do predatório à luz de uma poética da rendição, em vez de exercer o poder da visão predatória, ele escolhe a perspectiva da presa, do vulnerável, do indistinto. Nesse gesto, ele se alinha ao perspectivismo ameríndio não como um jaguar-xamã, mas como um bicho do chão que aceita ser olhado, transformado, comido poeticamente. Isso pode levar a reflexões sobre ética, ontologia e linguagem: o que significa recusar a posição de sujeito que devora e assumir a de quem se deixa afetar?

Inscribe-se em um movimento contínuo de dissolução das fronteiras ontológicas que tradicionalmente separam o humano e o não-humano. Em sua obra, verifica-se um constante tensionamento das categorias estabelecidas, promovendo um deslocamento da centralidade humana e instaurando uma nova ontologia poética, na qual a primazia da razão cede espaço à experiência sensível e à interconexão entre diferentes formas de existência. Este capítulo tem como objetivo examinar como a poesia de Manoel de Barros mobiliza o conceito de devir, conforme proposto por Gilles Deleuze, bem como a noção de perspectivismo ameríndio, desenvolvida por Eduardo Viveiros de Castro, para construir um universo literário em que a rigidez das hierarquias entre humano e natureza se desfaz em uma bricolagem contínua. Essa abordagem permite compreender a obra de Manoel como um espaço de transgressão das fronteiras identitárias e de experimentação de novas possibilidades de ser.

É importante dizer que essa concepção, o conceito de perspectiva ou ponto de vista, agencia uma possibilidade de redefinição relacional das categorias clássicas de natureza, cultura e sobrenatureza. Estudiosos argumentam que a antinomia entre duas caracterizações do pensamento indígena é: que de um lado, o etnocentrismo nega os predicados da

humanidade aos humanos de outros grupos e de outro e o animismo, que os estenderia a seres de outras espécies (CASTRO, 1996) .

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em conclusão, o objetivo central desta dissertação consistiu em investigar as relações entre a obra de Manoel de Barros e o perspectivismo ameríndio, tal como formulado por Eduardo Viveiros de Castro, com o intuito de evidenciar de que modo a escrita barriana não apenas tematiza, mas tensiona e dissolve as fronteiras convencionais entre o humano e o não-humano. Assim, a análise foi orientada pela hipótese de que a poética de Barros configura uma ontologia que, por meio da transfiguração, rompe com o antropocentrismo e com a hegemonia da razão ocidentalizada, utilitária, instrumental e padronizada, propondo formas alternativas de existência e de percepção do mundo.

Dessa forma, nesta pesquisa, não buscamos, de forma alguma, enquadrar a poética barriana em uma única categoria interpretativa, tampouco reduzi-la a uma expressão do xamanismo ou de qualquer outro sistema específico. Pelo contrário, a análise aqui desenvolvida fundamenta-se na pluralidade e na multiplicidade de perspectivas proporcionadas pelo perspectivismo ameríndio, concebido como ferramenta hermenêutica que permite a abertura a múltiplas formas de ser, ver e compreender o mundo: um mundo possível em seus deslimites. Essa abordagem possibilitou entender a poética como um campo aberto de experimentações, resistente a delimitações fixas ou comparações simplistas, e que valoriza a contingência e o constante devir. Perspectiva essa que foi aprofundada com base em contribuições teóricas e análises textuais que sustentam o entrelaçamento entre poesia, filosofia e cosmologia indígena.

Constata-se que se trata, pois, de uma poética que transcende as dicotomias estabelecidas pela tradição ocidental entre sujeito e objeto, humano e não-humano, instaurando um campo relacional onde essas categorias se desfazem em processos de interconexão e reciprocidade. Essa dissolução se manifesta especialmente por meio de dispositivos poéticos como a “despalavra” e o “falar a partir de ninguém”, que rasgam a linearidade e a funcionalidade convencionais da linguagem, aproximando-se das concepções de devir e multiplicidade propostas por Deleuze e Guattari, e das cosmologias multinaturais indígenas. Retomo Deleuze: “fazer do corpo uma potência que não se reduz ao organismo, fazer do pensamento uma potência que não se reduz à consciência” de forma central na lírica barriana, onde a recusa em falar a partir de uma subjetividade marcada por influências sociais, humanas e culturais indica um retorno ao primordial e ao desarticulado. Um corpo enquanto um campo de força, diferenças e afetações, que é capaz de devir outros seres, dando vida a

outras formas de *ser* e *estar*. Corpo e pensamento enquanto força criativa para expansão e agenciamento de transformação de todo um sistema, um mundo, desde a raiz. Possibilitar outras consciências, libertar o desejo da concepção antropocêntrica e racionalmente categorizada, composta por racionalidades tão estritas. Além disso, exploramos a bricolagem poética e a invencionática do resto como estratégias centrais na produção estética de Barros, operações em que elementos marginalizados, residuais ou descartados são reconfigurados em novas relações de sentido. Tal procedimento não apenas subverte o pensamento hegemônico racionalista e utilitarista, como também inscreve sua poesia numa lógica que está sempre numa constante reinvenção do real. A capacidade do poeta de trabalhar com o que está disponível, de transformar o ordinário em extraordinário, num processo criativo análogo ao do bricoleur, evidencia a originalidade da criação barriana, que apanha desperdícios e encontra abundância e felicidade no despropósito.

Por fim, o diálogo estabelecido entre a obra poética de Manoel de Barros, o perspectivismo ameríndio e o xamanismo reforçou o caráter multinatural e relacional de sua escrita. Um poeta que tem sotaques de água, árvores e pássaros. Faz mato, pedra e rã. Acolher e acessar um ponto de vista não-humano e a ampliação da noção de sabedoria para além da perspectiva ocidentalizada revelam um conhecimento que se configura como processo de personificação e de troca entre agentes diversos, humanos e não-humanos. Falar com e a partir de todas as outras formas de existências. Conhecer, nesse contexto xamânico e barriano, é "personificar, tomar o ponto de vista daquilo que deve ser conhecido, pois o conhecimento xamânico visa um 'algo' que é um 'alguém', um outro sujeito ou agente" (Viveiros, 2002, p. 358).

Encarar a literatura enquanto especulação, conforme proposta por Nodari, de forma que compreende-se que não se trata apenas de uma busca pelo que não é verdadeiro, mas sim de uma forma de romper com o estabelecido, que, ao se aventurar no que não pode ser comprovado, expande as abordagens e soluções. Criar amanheceres, transpassar limites corpóreos, atravessar o corpo de uma lesma - e sua existência. Uma poesia alquímica, que transmuta, a palavra que emerge em vida e se desdobra, o efêmero transita na permanência. Ao transitar por mundos e devires diversos, Barros nos coloca, enquanto leitores, num processo de experimentação do ponto de vista, para além do ver, acessar o sentir e existir qualquer outra forma de vida que compartilhe a existência. E assim, torna-se um campo em que a separação entre sujeito e objeto reside na própria natureza do sujeito, permitindo que a subjetividade se objetive indefinidamente e se transforme. Em vez de apenas cartografar

mundos possíveis, a literatura de Barros cartografa vidas e palavras *extramundanas*, *extracivilizacionais*, afetando-nos e alterando nossa própria posição existencial, ultrapassando a lógica da compreensão e adentra o campo da experiência sensível e do contato.

Sendo assim, a pesquisa aponta que os objetivos inicialmente propostos foram, em alguma medida, contemplados, e que a leitura da poesia de Manoel de Barros à luz do perspectivismo ameríndio, pode oferecer contribuições relevantes aos campos dos estudos literários, antropológicos e filosóficos. Tal abordagem permitem vislumbrar caminhos possíveis para uma ampliação das concepções de ser, coexistência e percepção no mundo contemporâneo.

5. REFERÊNCIAS

AGÊNCIA FAPESP. Animais surgiram em lagos? Fósseis encontrados no Canadá indicam que sim. [São Paulo]: Agência Fapesp, [s.d.]. Disponível em: <https://agencia.fapesp.br/animais-surgiram-em-lagos/10826>. Acesso em: 22 fev. 2024.

BARROS, Manoel de. Concerto a céu aberto para solos de ave. Rio de Janeiro: Record, 1991.

BARROS, Manoel de. Ensaios fotográficos. Rio de Janeiro: Record, 2000a.

BARROS, Manoel de. Entrevista concedida a Wladimir Saldanha. Revista Bravo!, São Paulo, n. 28, p. 8, jan. 1990.

BARROS, Manoel de. Entrevista [jul. 2007]. In: SOUZA, Renata; FAGUNDES, Ana Karine; TEIXEIRA, Maria Carolina (org.). A palavra rarefeita: ensaios sobre Manoel de Barros. Uberlândia: EDUFU, 2007.

BARROS, Manoel de. Gramática expositiva do chão: Poesia quase toda. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990a. p. 305-343.

BARROS, Manoel de. Eu não caminho para o fim, eu caminho para as origens. Entrevista a Bosco Martins, Cláudia Trimarco e Douglas Diegues. Revista Caros Amigos, ed. 117, 2008.

BARROS, Manoel de. Livro sobre nada. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016a.

BARROS, Manoel de. O livro das ignoranças. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

BARROS, Manoel de. O Livro das Ignoranças. 1. ed. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016b.

BARROS, Manoel de. Poesia completa. São Paulo: Leya, 2010a.

BARROS, Manoel de. Menino do Mato. São Paulo: Alfaguara, 2010b.

BARTHES, Roland. O grau zero da escrita. 7. ed. Tradução de Maria Helena Rouanet. São Paulo: Nacional, 2004.

BHABHA, Homi K. O local da cultura. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BÍBLIA. Bíblia Sagrada: Almeida Corrigida Fiel. João 1:1-3. [São Paulo]: Sociedade Bíblica do Brasil, [s.d.]. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/acf/jo/1>. Acesso em: 21 out. 2024.

BLANCHOT, Maurice. A parte do fogo. Tradução de Ana Fátima e Fernando Scheibe. Rio de Janeiro: Rocco, 2005a.

BLANCHOT, Maurice. O espaço literário. Tradução de Alvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLANCHOT, Maurice. O livro por vir. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005b.

BLANCHOT, Maurice. Uma voz vinda de outro lugar. Tradução de Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Rocco, [s.d.].

BOSI, Alfredo. Arcádia e ilustração. In: BOSI, Alfredo. História concisa da literatura brasileira. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006. p. 53-87.

BOSI, Alfredo. História concisa da literatura brasileira. 51. ed. São Paulo: Cultrix, 2017.

CAMPOS, Haroldo de. A arte no horizonte do provável. São Paulo: Perspectiva, 1969.

CÂNDIDO, Antônio. Antropocentrismo. Revista Brasileira de Teologia, v. 54, n. 2, p. 419-432, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.20911/21768757v54n2p419/2022>. Acesso em: 12 jan. 2024.

CAMPO GRANDE NEWS. Poeta Manoel de Barros foi vetado do ENEM por contrariar

trecho da Bíblia. Campo Grande News, 14 out. 2023. Disponível em: <https://www.campograndenews.com.br/lado-b/comportamento-23-08-2011-08/poeta-manoel-de-barros-foi-vetado-do-enem-por-contrariar-trecho-da-biblia>. Acesso em: 21 out. 2024.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. Cultura. In: BRANDÃO, Carlos Rodrigues; RESENDE, Marisa (org.). Vozes da Floresta. Campinas, SP: Armazém do Ipê, 2009a.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. Cultura com aspas. São Paulo: Cosac Naify, 2009b.

CASTELLO BRANCO, L. Chão de Letras. Editora UFMG; 1. ed. [s.l.]: [s.n.], [s.d.].

CASTELLO BRANCO, M. A. V. Um lugar para a ausência: ensaios sobre a poesia de Manoel de Barros. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

COMBE, Dominique. Poesia e representação: o sujeito lírico na poesia moderna. Tradução de João Pedro de Almeida. São Paulo: Iluminuras, 2010.

DELEUZE, Gilles. Conversações. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Editora 34, 1998a.

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

DELEUZE, Gilles. Crítica e clínica. São Paulo: Editora 34, 1997b.

DELEUZE, Gilles. Espinosa: Filosofia Prática. Tradução de Luís B. L. Orlandi. São Paulo: Escala, 2002a.

DELEUZE, Gilles. Espinosa e o problema da expressão. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2002b.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Kafka, por uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 1. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia 2, v. 3. São Paulo: Editora 34, 2012a.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia 2, v. 4. Tradução de Suely Rolnik e Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia 2, v. 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. Conversações. Lisboa: Relógio d'água, 2004.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. Diálogos. Lisboa: Edições 70, 1998a.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. Diálogos. Valencia: Pré-textos, 1998b.

DESCOLA, Philippe. Outras naturezas, outras culturas. Tradução de Cecília Ciscato. São Paulo: Fósforo, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

EQUIPE MUNDO EDUCAÇÃO. As evoluções da Terra e dos seres vivos. Mundo Educação. [São Paulo]: UOL, [s.d.]. Disponível em: <https://mundoeducacao.uol.com.br/geografia/as-evolucoes-terra-dos-seres-vivos.htm>. Acesso

em: 12 dez. 2023.

EQUIPE REVISTA VISO. Evoluções e revoluções: a história dos seres vivos. Revista Viso. [s.l.]: [s.n.], [s.d.]. Disponível em: <https://revistaviso.com.br/article/249>. Acesso em: 22 jan. 2024.

FERRARI, Viviane de Cássia Duarte. O primeiro Manoel de Barros e o aprendizado poético. 2014. 89 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2014.

FLORES, Guilherme Gontijo. *O canto como invasão: poema, voz e o outro*. In: NODARI, Alexandre; DUNKER, Christian Ingo Lenz (org.). *A literatura e o outro: ensaios de crítica não crítica*. São Paulo: n-1 edições, 2021. p. 125–146.

INSTITUTO BUTANTAN. Borboletas e mariposas. [São Paulo]: Instituto Butantan, [s.d.]. Disponível em: https://butantan.gov.br/assets/arquivos/Atracoes/museu_biologico/materiais_educativos/livretos_de_atividades/Borboletas%20e%20mariposas.pdf. Acesso em: 15 jan. 2024.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A Queda do Céu: Palavras de um Xamã Yanomami*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. Florestania. Revista Educação, [s.l.], 24 nov. 2023. Disponível em: <https://revistaeducacao.com.br/2023/11/24/ailton-krenak-florestania/>. Acesso em: 27 jun. 2025.

LEDES, A. Efeito das mudanças climáticas na Amazônia. Instituto de Conservação e Desenvolvimento Sustentável da Amazônia, 2023. Disponível em: <https://idesam.org/opiniaio/leda/>. Acesso em: 5 jun. 2024.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. 2. ed. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Nacional, 1976.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São

Paulo: Nacional, 2003.

LIMA, Tânia Stolze. O dois e seu múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia Tupi. In: VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo; SANTOS, Antônio Guerreiro (Orgs.). A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 187-213. . <https://doi.org/10.1590/S0104-93131996000200002>

MACIEL, Luana. O perspectivismo ameríndio de Eduardo Viveiros de Castro. *Revista Terra e Cultura*, v. 37, n. 74, p. 1-15, 2019.

MARTINS, Samita Vieira Barbosa. A transfiguração da palavra pela natureza na poesia de Manoel de Barros. 2019. 143 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2020. Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2020.590>. Acesso em: 14 abr. 2024.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MICHAELIS. Dicionário Michaelis Online. São Paulo: Melhoramentos, [s.d.]. Disponível em: [coloque o link de acesso, se aplicável]. Acesso em: 28 jun. 2025.

MORAES, Paulo. Manoel De Barros: Poeta Antropófago. 2014. [s.p.]. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/17772/14560>. Acesso em: 10 jul. 2024.

PAZ, Octavio. O arco e a lira. Tradução de Olga Savary. São Paulo: Perspectiva, 1956.

RETRATO de Manoel de Barros. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra70974/retrato-de-manoel-de-barros>. Acesso em: 21 out. 2024.

RODARI, Gianni. Gramática da Fantasia. São Paulo: Summus, 1982.

SECRETARIA DO MEIO AMBIENTE E TURISMO. Urubu. Brasília: SEMA/UnB; [s.d.]. Disponível em: <http://sema.unb.br/animais-silvestres/190-animais/113-urubu>. Acesso em: 27 jun. 2025.

SILVA, Valéria Loturco da. Diferença - filosofia da fronteira: o pensamento do acontecimento de Gilles Deleuze. 2006. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: [coloque o link de acesso, se aplicável]. Acesso em: 20 ago. 2024.

SPINOZA, Baruch. Ética demonstrada à maneira geométrica. São Paulo: Martin Claret, 1677.

TAVARES, M. L. O antropocentrismo em questão: reflexões a partir da filosofia de Hannah Arendt. *Revista de Filosofia e Direitos Humanos*, v. 9, n. 1, p. 1-15, 2022.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia. São Paulo: Cosac Naify, 2002a.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A inconstância da alma selvagem. São Paulo: Cosac Naify, 2002b.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Encontros (entrevistas). Rio de Janeiro: Azougue, 2007. 261 p.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O nativo relativo. *Mana*, v. 8, n. 1, Rio de Janeiro, abr. 2002c. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-93132002000100005>

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. In:

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A inconstância da alma selvagem. São Paulo: Cosac

Naify, 2002d. p. 223-270.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. In: A Crise da Razão. São Paulo: Ed. UNESP, 2000.

Zea ES. TRADUÇÃO COMO INICIAÇÃO. Cad Trad [Internet]. 2016Sep;36(3):192–212. Available from: <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2016v36n3p192>

ZUMTHOR, Paul. Performance, recepção e leitura. Tradução de Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Educ; Belo Horizonte: UFMG, 2000.

ZUMTHOR, Paul. Performance, recepção e leitura. Tradução de Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Educ, 2007.

ANEXOS

Anexo A:

APÊNDICE

Apêndice A -O Primeiro Xamã

A seguir, apresenta-se o relato original de Davi Kopenawa, extraído da obra *A Queda do Céu*, que aborda a cosmogonia Yanomami e o surgimento do primeiro xamã.

O primeiro xamã é filho de Omama. Foi Omama que criou a terra e a floresta, o vento que agita suas folhas e os rios cuja água bebemos. Foi ele que nos deu a vida e nos fez muitos. Nossos maiores nos deram a ouvir seu nome desde sempre. No começo, Omama e seu irmão Yoasi vieram à existência sozinhos. Não tiveram pai nem mãe. Antes deles, no primeiro tempo, havia apenas a gente que chamamos *yarori*. Esses ancestrais eram humanos com nomes de animais e não paravam de se transformar. Assim, foram aos poucos se tornando os animais de caça que hoje flechamos e comemos. Então, foi a vez de Omama vir a existir e recriar a floresta, pois a que havia antes era frágil. Virava outra sem parar, até que, finalmente, o céu desabou sobre ela. Seus habitantes foram arremessados para debaixo da terra e se tornaram vorazes ancestrais de dentes afiados a quem chamamos *aõpatari*.

Por isso Omama teve de criar uma nova floresta, mais sólida, cujo nome é Hutukara. É também esse o nome do antigo céu que desabou outrora. Omama fixou a imagem dessa nova terra e esticou-a aos poucos, cuidadosamente, do mesmo modo como espalhamos o barro para fazer placas de cerâmica *mahe*³. Em seguida, cobriu-a com pequenós traços apertados, pintados com tintura de urucum, parecidos com desenhos de palavras. Depois, para evitar que

desabasse, plantou nas suas profundezas imensas peças de metal, com as quais também fixou os pés do céu⁴. Sem isso, a terra teria ficado arenosa e quebradiça e o céu não teria permanecido no lugar. Mais tarde, com o metal que ficou, depois de fazer com que ficasse inofensivo, Omama também fabricou as primeiras ferramentas de nossos ancestrais. Finalmente, assentou as montanhas na superfície da terra, para evitar que as ventanias de tempestade a fizessem tremer e assustassem os humanos. Também desenhou o primeiro sol, para nos dar luz. Mas era por demais ardente e ele teve de rejeitá-lo, destruindo sua imagem. Então, criou aquele que vemos até hoje no céu, bem como as nuvens e a chuva, para poder interpô-los quando esquentam demais. Isso ouvi os antigos contarem.

Omama criou também as árvores e as plantas, espalhando no solo, por toda parte, as sementes de seus frutos. Os grãos germinaram na terra e deram origem a toda a floresta em que vivemos desde então. Foi assim que cresceram as palmeiras *hoko si*, *maima si* e *rioko si*, as árvores *apia hi*, *komatima hi*, *makina hi*, *oruxi hi* e todas as outras de que tiramos nosso alimento. No início, seus galhos eram nus. Depois, frutos se formaram. Então, Omama criou as abelhas, que vieram morar nelas e sorver o néctar das flores com que produzem seus vários tipos de mel.

No início, também não existiam os rios; as águas corriam debaixo da terra, bem fundo. Só se ouvia seu ronco, ao longe, como o de fortes corredeiras. Formavam um enorme rio que os xamãs nomeiam *Motu uri u*. Certo dia, Omama trabalhava em sua roça com o filho, que começou a chorar de sede. Para matar-lhe a sede, ele perfurou o solo com uma barra de metal. Quando a tirou da terra, a água começou a jorrar violentamente em direção ao céu e jogou para longe o menino que se aproximara para bebê-la. Lançou também para o céu todos os peixes, raias e jacarés. Subiu tão alto que um outro rio se formou nas costas do céu, onde vivem os fantasmas de nossos mortos. Em seguida, a água foi se acumulando na terra e começou a correr em todas as direções, formando os rios, os igarapés e os lagos da floresta.

No início, nenhum ser humano vivia ali. Omama e seu irmão Yoasi viviam sozinhos. Nenhuma mulher existia ainda. Os dois irmãos só vieram a conhecer a primeira mulher muito mais tarde, quando Omama pescou a filha de Tépërēsiki num grande rio⁷. No início, Omama copulava na dobra do joelho de seu irmão Yoasi. Com o passar do tempo, a panturrilha deste ficou grávida, e foi assim que Omama primeiro teve um filho. Porém, nós, habitantes da floresta, não nascemos assim. Nós saímos, mais tarde, da vagina da esposa de Omama, Thuëyoma, a mulher que ele tirou da água. Os xamãs fazem descer sua imagem desde sempre. Chamam-na também Paonakare, Era um ser peixe que se deixou capturar na forma de uma mulher. Assim é. Se Omama não a tivesse pescado no rio, talvez os humanos continuassem a copular atrás do joelho!

Mais tarde, Omama ficou furioso com seu irmão Yoasi, porque este, contra a sua vontade, tinha feito surgir na floresta os seres maléficos das doenças, os *ně wari*¹⁰, e também os da epidemia *xawara*, que, como eles, são comedores de carne humana. Yoasi era mau e seu pensamento, cheio de esquecimento. Omama era quem tinha criado o sol que não morre nunca. Não falo aqui do sol *mot"oka*, cujo calor cobre a floresta, e que é visto pelas pessoas comuns, mas da imagem do sol¹². Assim é. O sol e a lua têm imagens que só os xamãs são capazes de fazer descer e dançar. Elas têm a aparência de humanos, como nós, mas os brancos não são capazes de conhecê-las.

Omama queria que fôssemos imortais, como o ser sol chamado de *Moothokari*¹² pelos xamãs. Queria fazer bem as coisas e pôr em nós um sopro de vida realmente sólido. Por isso, buscou na floresta uma árvore de madeira dura para colocá-la de pé e imitar a forma de sua esposa. Escolheu para tanto uma árvore fantasma *pore hi*, cuja pele se renova continuamente. Queria introduzir a imagem dessa árvore em nosso sopro de vida, para que este permanecesse longo e resistente¹³. Assim, quando envelhecêssemos, poderíamos mudar de pele e esta ficaria

sempre lisa e jovem. Teria sido possível rejuvenescer continuamente e não morrer nunca. Era o que Omama desejava. No entanto, Yoasi, aproveitando-se da ausência do irmão, tratou de colocar na rede da mulher de Omama a casca de uma árvore de madeira fibrosa e mole, a que chamamos *kotopori usihi*. Então, a casca acabou se dobrando num lado da rede e começou a pender para o chão. Imediatamente, os espíritos tucano começaram a entoar seus pungentes lamentos de luto¹⁴. Omama ouviu-os e ficou furioso com o irmão. Mas era tarde demais, o mal estava feito. Yoasi tinha nos ensinado a morrer para sempre. Tinha introduzido a morte, esse ser maléfico, em nossa mente e em nosso sopro¹⁵, que por esse motivo se tornaram tão frágeis. Desde então, os humanos estão sempre perto da morte. Também por isso às vezes chamamos os brancos de *Yoasi thëri*, Gente de Yoasi. Suas mercadorias, suas máquinas e suas epidemias, que não param de nos trazer a morte, também são, para nós, rastros do irmão mau de Omama.

Foi também Yoasi que criou o ser lua Poriporiri. Por isso este também não para de morrer. Poriporiri é um homem que viaja todas as noites através da imensidão do céu, sentado em sua canoa, como uma espécie de avião. No começo, é um rapaz, mas, dia após dia, vai envelhecendo. Quando termina sua viagem, está seco e seus cabelos ficaram brancos. Ele acaba morrendo. Então, suas filhas começam a chorar por ele sem descanso, junto com os espíritos tucano. Suas lágrimas se tornam fortes chuvas que caem longamente na floresta. Depois de algum tempo, quando o corpo do pai já se decompôs, elas recolhem seus ossos com cuidado. Então eles desabrocham novamente e Poriporiri volta à vida. Assim é. O ser lua é também coisa da morte. Yoasi quis assim porque lhe faltava sabedoria. Omama, ao contrário, queria realmente que fôssemos eternos. Se tivesse estado só, não morreríamos jamais e nosso sopro de vida sempre teria o mesmo vigor. Mas não foi assim e, infelizmente, Yoasi fez nossos ancestrais se tornarem outros.

Por isso Omama finalmente criou os *xapiri*, para podermos nos vingar das doenças¹ e nos proteger da morte a que nos sujeitou seu irmão mau. Então ele criou os espíritos da floresta *urihinari*, os espíritos das águas *mãu unari* e os espíritos animais *yarori*. Depois, escondeu-os, até que seu filho se tornasse xamã, no topo das montanhas e nas profundezas do mato. Antes, eu achava que os *xapiri* tinham vindo a existir por si sós, mas estava enganado. Mais tarde, quando pude vê-los e ouvir seus cantos, realmente entendi quem eram. O pai de minha esposa conta também que foi a esposa de Omama, a mulher das águas, quem primeiro pediu que os *xapiri* fossem trazidos à existência. Somos seus filhos e nossos antepassados tornaram-se numerosos a partir dela. Por isso, depois de ter procriado, perguntou ao marido: "O que faremos para curar nossos filhos se ficarem doentes?". Era essa a sua preocupação. O pensamento do marido, Omama, continuava no esquecimento. Por mais que seu espírito buscasse, ele se perguntava em vão o que poderia ainda criar. A mulher das águas lhe disse então: "Pare de ficar aí pensando, sem saber o que fazer. Crie os *xapiri*, para curarem nossos filhos!". Omama concordou: "Awei! São palavras sensatas. Os espíritos irão afugentar os seres maléficos. Arrancarão deles a imagem dos doentes e as trarão de volta para seus corpos!". Foi assim que ele fez aparecer os *xapiri*, tão numerosos e poderosos quanto os conhecemos hoje.

Mais tarde, o filho de Omama tornou-se um rapaz e seu pai quis que ele aprendesse a fazer dançar os *xapiri* para poder tratar os seus. Buscou uma árvore *yakoana hi* na floresta e disse ao filho: "Com esta árvore, você irá preparar o pó de *yakoana*! Misture com as folhas cheirosas *maxara hana* e as cascas das árvores *ama hi* e *amat"a hi* e depois beba! A força da *yakoana* revela a voz dos *xapiri*. Ao bebê-la, você ouvirá a algazarra deles e será sua vez de virar espírito!"¹⁸. Depois, soprou *yakoana* nas narinas do filho com um tubo de palmeira *horoma*. Omama então chamou os *xapiri* pela primeira vez e disse: "Agora, é sua vez de fazê-los descer. Se você se comportar bem e eles realmente o quiserem, virão a você para fazer sua dança de apresentação e ficarão ao seu lado. Você será o pai deles. Assim, quando

seus filhos adoecerem, você seguirá o caminho dos seres maléficos que roubaram suas imagens para combatê-los e trazê-las de volta! Você também fará descer o espírito *japim ayokora*¹⁸ para regurgitar os objetos daninhos que você terá arrancado de dentro dos doentes. Assim você poderá realmente curar os humanos!". Foi desse modo que Omama revelou a seu filho - o primeiro xamã - o uso da *yākoana* e lhe ensinou a ver os espíritos que acabara de trazer à existência. Nossos maiores continuaram a seguir o rastro de suas palavras até hoje. Por isso, continuamos a beber *yākoana* para fazer os *xapiri* dançar. Não fazemos isso à toa. Fazemos porque somos habitantes da floresta, filhos e genros de Omama.

O filho de Omama escutou atentamente as palavras do pai e concentrou seu pensamento nos *xapiri*. Entrou em estado de fantasma e tornou-se outro¹⁹. Então pôde contemplar a beleza da dança de apresentação dos espíritos. Tornou-se xamã depressa, porque soube demonstrar amizade a todos. Os *xapiri* já tinham o olhar fixado nele desde que era bem pequeno e seu pai tinha falado a respeito deles muitas vezes. Agora, tinha crescido e eles finalmente tinham vindo em grande número. Podia vê-los descer, resplandecentes de luz, e escutar seus cantos melodiosos. Então, exclamou: "Pai! Agora conheço os espíritos e eles se juntaram do meu lado! De agora em diante, os humanos vão poder se multiplicar e combater as doenças!". Omama era o único a conhecer os *xapiri* e os deu ao filho porque, se morresse sem ter ensinado suas palavras, jamais teria havido xamãs na floresta. Não queria que os humanos ficassem sem nada e causassem dó. Por isso, fez de seu filho o primeiro xamã. Deixou-lhe o caminho dos *xapiri* antes de desaparecer. Foi o que ele quis.

Disse a ele estas palavras: "Com estes espíritos, você protegerá os humanos e seus filhos, por mais numerosos que sejam. Não deixe que os seres maléficos e as onças venham devorá-los. Impeça as cobras e escorpiões de picá-los. Afaste deles as fumaças de epidemia *xawara*. Proteja também a floresta. Não deixe que se transforme em caos. Impeça as águas dos rios de afundá-la e a chuva de inundá-la sem trégua. Afaste o tempo encoberto e a escuridão. Segure o céu, para que não desabe. Não deixe os raios caírem na terra e acalme a gritaria dos trovões! Impeça o ser tatu-canastra *Wakari* de cortar as raízes das árvores e o ser do vendaval *Yariporari* de vir flechá-las e derrubá-las!". Essas foram as palavras que Omama deu ao filho. Por isso, até hoje os xamãs continuam defendendo os seus e a floresta. Mas também protegem os brancos, apesar de serem outra gente, e todas as terras, até as mais imensas e distantes.

O filho de Omama primeiro tomou *yākoana* com o pai. Depois continuou a bebê-la sozinho, mais e mais, para chamar cada vez mais espíritos e poder conhecer todos os seus cantos. Era deslumbrante quando fazia dançar suas imagens. Era um rapaz muito bonito, tinha a pele coberta de urucum bem vermelho e desenhos de um negro brilhante. Suas braçadeiras de crista de mutum prendiam muitas caudais de arara-vermelha, pingentes de rabo de tucano e buquês de penas *paixi*²⁰. Tinha os olhos escuros, e os cabelos cobertos de penugem *hōromae*, de um branco resplandecente²¹. Tinha também uma pele de rabo de macaco cuxiú-negro em torno da cabeça²². Dançava lentamente, com as costas bem curvadas para trás. Ver a beleza dos *xapiri* o enchia de felicidade. Chamava-os e os fazia descer sem parar. Trazia-os no pensamento, de verdade. Era assim porque tinha sido gerado pelo esperma de Omama, que é o criador dos *xapiri*.

Acho que, o filho de Omama, hoje, está morto. Sua imagem, porém, ainda existe, muito longe daqui, onde os rios deságuam, do lado do nascer do sol, ou talvez no céu. Eu a vi no tempo do sonho, junto com a de nossa floresta, aos prantos. Esta, doente e transformada em fantasma pelas fumaças de epidemia, pedia aos *xapiri* para curá-la e acabar com o sofrimento causado pelo furor dos brancos. Implorava-lhes que limpassem as árvores e tornassem suas folhas brilhantes de novo; que fizessem crescer suas flores e lhe devolvessem a fertilidade. Dizia a eles: "Vocês são meus, devem vingar-me!". Vejo tudo isso em sonho

porque, tornado fantasma com a *yākoana* durante o dia, o meu interior se transformou²³. Senão, eu não poderia falar assim.

O filho de Omama foi o primeiro a virar espírito, antes de qualquer outro. Foi o primeiro a estudar e a ver as coisas com a *yākoana*. Depois dele, muitos de nossos ancestrais se tornaram xamãs. Ele lhes mostrou como fazer dançar os espíritos. Disse a eles, como Omama lhe havia ensinado: "Quando os seres maléficos da floresta capturarem a imagem de seus filhos para devorá-la²⁴, os *xapiri* irão recuperá-la e vingá-los!". Foi seguindo essas palavras que os nossos maiores se puseram a beber pó de *yākoana* e a admirar o esplendor dos espíritos. É isso que fazemos até hoje. Por isso é tão comum ver os xamãs trabalhando em nossas casas²⁵. Sem eles, seriam vazias e silenciosas. Assim é. Essas palavras são antigas mas nunca vão desaparecer, porque são muito bonitas e o valor delas é muito alto.` (Kopenawa & Albert,2009,p.80-87)