CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA
DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens

Luan dos Santos Silva

EU QUERIA APRENDER O IDIOMA DAS ÁRVORES:
a imagem ecológica na poética de Manoel de Barros

Belo Horizonte

2025

Luan dos Santos Silva

EU QUERIA APRENDER O IDIOMA DAS ÁRVORES:
a imagem ecológica na poética de Manoel de Barros

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens do CEFET-MG como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Estudos de Linguagens.

Linha de pesquisa: Literatura, cultura e tecnologia

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Claudia Cristina Maia

Belo Horizonte

2025

Silva, Luan dos Santos.
S586e Eu queria aprender o idioma das árvores : a imagem ecológica na poética de Manoel de Barros / Luan dos Santos Silva. – 2025.
227 f.
Orientadora: Cláudia Cristina Maia.

Tese (doutorado) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Belo Horizonte, 2025.
Bibliografia.

1. Barros, Manoel de, 1916-2014. 2. Natureza na literatura. 3. Linguagem. 4. Poesia brasileira. I. Maia, Claudia Cristina. II. Título.

CDD: B869.1

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca - *campus* Nova Suíça - CEFET-MG
Bibliotecária: Rosiane Maria Oliveira Gonçalves - CRB6-2660

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
COORDENAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS - NS

ATA DE DEFESA DE TESE Nº 22 / 2025 - POSLING (11.52.09)

Nº do Protocolo: 23062.030791/2025-30

Belo Horizonte-MG, 09 de junho de 2025.

LUAN DOS SANTOS SILVA

EU QUERIA APRENDER O IDIOMA DAS ÁRVORES: A IMAGEM ECOLÓGICA NA POÉTICA DE MANOEL DE BARROS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais em 05 de maio de 2025, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Estudos de Linguagens, aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

Prof.ª Dr.ª Claudia Cristina Maia (Orientadora)
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Prof. Dr. Sérgio Henrique da Silva Lima
Colégio Bernoulli

Prof.ª Dr.ª Fabíola Guimarães Pedras Mourthé
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Prof. Dr. Roniere Silva Menezes
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Prof. Dr. Luiz Carlos Gonçalves Lopes
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

(Assinado digitalmente em 09/06/2025 16:12)
CLÁUDIA CRISTINA MAIA
COORDENADOR - TITULAR
POSLING (11.52.09)
Matrícula: 1021779

(Assinado digitalmente em 09/06/2025 16:26)
FABIOLA GUIMARAES PEDRAS MOURTHE
PROFESSOR ENS BASICO TECN TECNOLOGICO
DELTEC (11.55.08)
Matrícula: 713497

(Assinado digitalmente em 11/06/2025 09:24)
LUIZ CARLOS GONCALVES LOPES
PROFESSOR ENS BASICO TECN TECNOLOGICO
DELTEC (11.55.08)
Matrícula: 2798080

(Assinado digitalmente em 10/06/2025 10:40)
RONIERE SILVA MENEZES
PROFESSOR ENS BASICO TECN TECNOLOGICO
DELTEC (11.55.08)
Matrícula: 1558111

(Assinado digitalmente em 09/06/2025 15:51)
SÉRGIO HENRIQUE DA SILVA LIMA
ASSINANTE EXTERNO
CPF: ###.###.346-##

Visualize o documento original em **https://sig.cefetmg.br/public/documentos/index.jsp** informando seu número: **22**, ano: **2025**, tipo: **ATA DE DEFESA DE TESE**, data de emissão: **09/06/2025** e o código de verificação: **cd3bf696c6**

À minha mãe, que sempre me apoiou mesmo sem saber. Este texto só é possível por todo apoio que recebi dela e por ser também dela que herdei o idioma das árvores.

AGRADECIMENTOS

À minha professora e orientadora, Claudia Maia, pela leitura sempre muito atenta, o cuidado com o texto, por trazer como sugestão todo o escopo deste trabalho com a temática da natureza e, sobretudo, pelo apoio e amizade.

Ao Luiz Lopes, orientador do meu texto de mestrado, e à Fernanda Abreu, pela minha orientação do TCC, ambos fundamentais nessa jornada que tenho traçado com Manoel de Barros.

Aos membros da banca de qualificação, Roniere Menezes e Rafael Lovisi, professores que me sugeriram leituras muitos preciosas para a composição deste texto.

Aos meus colegas do programa, em especial à Milca Alves, amizade que o CEFET tornou real, por ajudar a tornar todo esse processo criativo mais leve.

À Layane, pelo amor, cuidado e confiança no meu potencial. Por me ouvir falar dos assuntos que me inquietam e vibrar a cada pequeno avanço. Eu te amo.

À Arielle, por ser minha amiga que sempre está comigo nos momentos mais alegres e também nos que preciso de ouvido amigo. À Danubia, por todo cuidado, carinho e companheirismo que sempre teve comigo. Amo vocês.

A todos os amigos e colegas que me apoiaram em alguma medida e que estiveram presentes em alguns momentos. Perdoem-me pelo distanciamento em decorrência da escrita deste texto. Ao escolher esse caminho, tive que renunciar a uma série de coisas.

Por fim, a Manoel de Barros, por ser um canto que me acompanha há uma década, ao menos. Obrigado por ter me formado um bocoió. Eu me sinto como se você fosse meu amigo.

Eu queria aprender
o idioma das árvores.
Saber as canções do vento
nas folhas da tarde.
Eu queria apalpar os perfumes do sol.

Cantigas por um passarinho à toa – Manoel de Barros

RESUMO

Esta tese propõe uma investigação sobre a poesia de Manoel de Barros e sua relação com os saberes dos viventes e a linguagem dos objetos, a partir de um diálogo entre os estudos literários, a filosofia, a biologia e outros saberes. O trabalho parte da hipótese de que Barros antecipa muito os debates sobre a virada epistemológica, o antropoceno e a comunidade. A investigação levou em conta a presença do animal, do vegetal e dos objetos na poesia de Barros, com o intuito de investigar como esses reinos de singularidades são percebidos pelo olhar do poeta. Com uma poética a contrapelo e uma torção da linguagem, Manoel de Barros busca se aproximar dos elementos da natureza, dos reinos viventes e dos seres abandonados.

PALAVRAS-CHAVE

Manoel de Barros. Natureza. Linguagem. Poesia.

ABSTRACT

This thesis proposes an investigation into the poetry of Manoel de Barros and its relationship with the knowledge of living beings and the language of objects, based on a dialogue between literary studies, philosophy, biology, and other fields of knowledge. The work is based on the hypothesis that Barros anticipates the debates on the epistemological turn, the Anthropocene, and the community. The investigation considered the presence of animals, plants and objects in Barros' poetry, with the aim of investigating how these realms of singularities are perceived by the poet's gaze. with a counterpoint poetry and a twisting of language, Manoel de Barros seeks to approach the elements of nature, the living realms, and abandoned beings.

KEYWORDS

Manoel de Barros. Nature. Language. Poetry.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS 10

CAPÍTULO I 17

IMAGENS DA NATUREZA: A NATUREZA AVANÇAVA 17

NAS MINHAS PALAVRAS 17

1.1 Escovar as palavras a contrapelo ou o poeta escavador 18

1.2 Aflora uma linguagem de defloramentos 36

1.3 Constelações de povos: os passarinhos da mesma plumagem voam juntos 55

CAPÍTULO II 72

O ANIMAL: EU QUERIA CRESCER PRA PASSARINHO 72

2.1 Um concerto a céu aberto para solos de ave 72

2.2 O ocaso me ampliou para formiga 91

2.3 Uma palavra que esteja sem ninguém dentro 108

CAPÍTULO III 120

O VEGETAL: FUI CONVIDADO PELAS AVES PARA SER ÁRVORE 120

3.1 Hoje eu desenho o cheiro das árvores. 120

3.2 É a pura inauguração de um outro universo 138

3.3 É preciso entrar em estado de árvore para enxergar as coisas sem feitio 151

CAPÍTULO IV 165

O COISAL: TUDO AQUILO QUE A NOSSA CIVILIZAÇÃO REJEITA, PISA E MIJA EM CIMA SERVE PARA POESIA 165

4.1 - Prefiro as máquinas que servem para não funcionar 165

4.2 - O que é bom para o lixo é bom para a poesia 179

4.3 – Alguma coisa que servisse para abrigar o abandono 192

CONSIDERAÇÕES FINAIS 208

REFERÊNCIAS 214

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Esta pesquisa sobre Manoel de Barros começou alhures, ainda na graduação em Letras, na Universidade do Estado de Minas Gerais. Naquela ocasião, o primeiro contato se deu ao ouvir um professor de Filosofia recitar um poema de Barros. O fascínio foi crescendo a cada leitura e algo me chamou a atenção: a musicalidade daquela produção poética e o silêncio que ela evocava. Esse interesse acabou por se transformar em pesquisa. Orientado pela Professora Fernanda Gontijo de Araújo Abreu, em meu Trabalho de Conclusão de Curso, intitulado *Compor silêncios: a imagética do inútil na poética de Manoel de Barros*, defendido em 2017, realizei uma análise sobre o silêncio e a imagem do inútil na produção poética de Manoel de Barros em um diálogo com Roland Barthes e Maurice Blanchot. O estudo contemplou a construção musical que Barros realiza como uma tentativa de retratar, fotograficamente, o inútil.

Esse projeto cresceu para uma reflexão a respeito do menor e do inútil na obra de Barros, que originou a Dissertação de Mestrado *Despalavras do inútil: poesia e imagem em Manoel de Barros*, orientada pelo Professor Luiz Lopes, defendida em 2021 no POSLING/CEFET-MG. Na dissertação, ampliei meu repertório teórico sobre o olhar e sobre a imagem, sobretudo a partir da obra de Georges Didi-Huberman. A pesquisa aproxima a obra de Barros de uma tradição warburguiana e benjaminiana da imagem, já que Walter Benjamin é um autor que Didi-Huberman retoma para empreender suas próprias reflexões sobre a imagem. Esse texto busca identificar na poesia de Barros as imagens ligadas ao vazio, ao nada, ao neutro e ao inútil como formas de não fixar saberes, mas antes compreender como essas reflexões se aproximam de um olhar para as coisas paradas ou moventes que falam por si. Sendo o poeta um intérprete dessa voz, ouve e consegue transmitir a sobrevivência desses seres e objetos através de sua poesia.

A dissertação logo apontou como uma possibilidade a continuação em uma pesquisa de doutorado. Naquela altura, queria aprofundar as leituras realizadas no mestrado no que tange à imagem, mas as leituras de Bruno Latour, Davi Kopenawa e outros acerca da virada epistemológica mudou completamente os rumos da minha pesquisa, que passou a contemplar mais a temática da natureza e os debates sobre os saberes de outros seres a partir de uma perspectiva que tenta se afastar do racional humano. Essa tentativa, pela via da poesia, é o ponto central que defendo neste trabalho: que a poesia de Manoel de Barros antecipa muitos aspectos que encontramos no pensamento que vem alimentando uma virada epistemológica, que concerne a uma nova forma de analisar o mundo, compreendendo que esse olhar carrega uma

série de preceitos da nossa civilização e que, portanto, é necessária uma nova antropologia dos saberes: na verdade, a virada epistemológica é uma tentativa de compreender os seres levando em consideração sua própria forma de sentir o mundo, isto é, sua cosmologia. Sendo assim, Barros, em sua poesia, aponta de forma recorrente o quanto é preciso se afastar da racionalidade, da cientificidade, da categorização, para investir-se em uma jornada que conduz à infância e ao decaimento dos saberes institucionalizados.

Na figura da criança que brinca com as palavras e inventa suas próprias brincadeiras, Barros compreende o papel da poesia, a qual compõe suas próprias regras e dinâmicas que são aquelas que não assumem a tarefa de dar conta de toda a cadeia de eventos possíveis nas cirandas de possibilidades, como faz a ciência, muito pelo contrário, a criança está interessada naquilo que escapa, que pode ser burlado e que, assim, dá abertura para outras brincadeiras. A poesia acontece no espaço da infância, argumento barrosiano, que se conecta com uma linhagem de escritores que apontam a busca de outras formas de pensar as linguagens que levem em conta as particularidades dos seres. A poesia, ao proporcionar esses desvios, opera como um lego que pode ser montado, desmontado e remontado, conferindo outras formas de aproximação com esses seres. Nesse sentido, Barros já discutia a necessidade de se aproximar dos outros seres e mesmo dos objetos com uma outra abordagem que não aquela que vai encarcerar o ser dentro dos limites do alcance do conhecimento humano e que tentará catalogar esse ser dentro de um mostruário de estudos.

O poeta é o indivíduo em que Barros acredita pousar a incumbência de valer-se da poesia para se aproximar dos outros seres. Para ele, o poeta não é apenas alguém que publica livros, mas também um indivíduo que consegue contemplar a natureza ou perturbar a ordem das coisas. São figuras barrosianas do poeta: o bêbado, o bocó, o indivíduo do mato, o caído, o itinerante, o vagabundo. Nestes, Barros discute uma posição de quem se empenha em não ser produtivo, pois entende a poesia como algo que está na contramão das esteiras de fabricação. Se as esteiras fordistas correm para um lado, carregando objetos, o poeta barrosiano está na maior parte do tempo parado e fazendo o que sabe de melhor, que é fazer nada. Essa escolha de colocar-se como improdutivo e imprestável é uma forma de conseguir estar apto para a poesia. A poesia de Barros escolhe a dedo os mais inaptos para exercer o ofício de poeta. Para exercer esse ofício, portanto, são necessárias três coisas: ser inclinado à vagabundagem, sujar-se de ilogismos como um poleiro de galinhas e amar as coisas do mundo. Conforme pode-se evidenciar no poema abaixo:

A DISFUNCÃO

> Se diz que há na cabeça dos poetas um parafuso de a menos
> Sendo que o mais justo seria o de ter um parafuso trocado do que a menos.
> A troca de parafusos provoca nos poetas uma certa disfunção lírica.
> Nomearei abaixo 7 sintomas dessa disfunção lírica.
> 1 – Aceitação da inércia para dar movimento às palavras.
> 2 – Vocação para explorar os mistérios irracionais.
> 3 – Percepção de contiguidades anômalas entre verbos e substantivos.
> 4 – Gostar de fazer casamentos incestuosos entre palavras.
> 5 – Amor por seres desimportantes tanto como pelas coisas desimportantes.
> 6 – Mania de dar formato de canto às asperezas de uma pedra.
> [400]
> 7 – Mania de comparecer aos próprios desencontros.
> Essas disfunções líricas acabam por dar mais importância aos passarinhos do que aos senadores.[1]

O poema se vale de uma expressão popular de alguém que possui parafusos a menos, como alguém que possui alguma demência, porém afirma que o que acomete os poetas é que seus parafusos são trocados. Não é como se os poetas não possuíssem algumas das habilidades cognitivas, mas sim como se essas estivessem desajustadas ou desfuncionais. Essa disfunção poética é o que confere ao poeta o mesmo que acontece com os objetos que interessam a Barros: não se trata, apenas, de objetos que não possuem serventia, mas sim de objetos que não possuem valor comercial, mas podem adquirir valor poético. A vagabundagem barrosiana, tema que irá permear este trabalho, não diz respeito puramente a não ser produtivo, mas a ser improdutivo para poder ser inventivo. Trata-se, portanto, de uma qualidade afirmativa. Dentre os sintomas da disfunção lírica comum aos poetas, a voz do poema destaca a linguagem que se move parada em oposição à aceleração da modernidade, a exploração da irracionalidade e o "amor por seres desimportantes tanto como pelas coisas desimportantes". Ou seja, os três elementos que discorri acima: a vagabundice, o ilógico e o amor pelos seres e coisas desimportantes.

De modo que temos esses dois elementos, a poesia e poeta, como uma combinação de uma linguagem da infância com um poeta do abandono. Quando combinados, eles normalmente se inclinam para a natureza, não enquanto espaço, mas como horizonte sensível. Isto porque é ali que encontramos os seres e coisas escanteados pelo logocentrismo: esses serão os elementos analisados, o ofício não mercadológico do poeta e a poesia, para analisar como a natureza é desenvolvida por Barros e como nessa análise encontramos muitos ecos com o "futuro

[1] Barros. Tratado geral das grandezas do ínfimo. In: *Poesia completa*, p. 399-340.

ancestral", título do livro de Ailton Krenak que tomo emprestado justamente para designar que a poesia barrosiana está afinada com muitas questões presentes nas cosmologias indígenas que tem sido retomadas nesse processo de virada epistemológica.

Para essa finalidade, o poeta da natureza assume as seguintes tarefas: a) valer-se da poesia como uma linguagem que embaralha os sentidos rígidos das coisas e, ao deixar que as coisas sejam alteradas em sua aplicabilidade lógica, abre espaço para outras formas de perceber o mundo e as coisas, inclusive outras cosmovisões; b) o fazer poético exige muita dedicação a atividades imprestáveis, de modo que ele precisa trabalhar o mínimo possível para ter tempo que acompanhe o ritmo das coisas do mundo, tempo esse que não é o mesmo das esteiras fordistas; o poeta está na contramão da lógica de acumulação, pois está investido em procurar os vazios da linguagem; c) por fim, para esse poeta, todas as coisas importam, não em valor monetário, mas em valor de pertencimento. É por esse motivo que esse poeta sempre prefere as coisas que pertencem à natureza, que formam comunidades etc. Esse poeta tem uma audácia malandra de querer formar comunidade com seres bem diferentes, como árvores, pássaros e objetos descartados. Nessa tentativa, ele percebe o quão bem aceito é e percebe que essa separação entre os seres e espécies é racional demais para ser verdade.

Esses meios que Manoel de Barros utiliza para entrar em contato com esses seres, decidi tratá-los a partir do termo *insignificantos*. Esse termo nasce da conexão que Barros tem com os povos indígenas e que explicarei na sequência. No livro *Encontros: Manoel de Barros* (2010), Adalberto Müller reúne uma série de entrevistas concedidas pelo poeta durante sua vida. Nessas entrevistas, o poeta mistura relato e fabulação, de forma similar à que faz em sua própria poesia. Entre esses relatos, aponta para sua ascendência indígena e sua relação ancestral com os saberes da terra e defende uma natureza pensante. As reflexões atuais da filosofia e da biologia que buscam entender os seres vivos como sencientes, pensantes e sensíveis às transformações ambientais são recorrentes no pensamento dos povos originários do Brasil. Ao investigar como a obra de Manoel de Barros participa dessas discussões desde suas primeiras publicações e como esse pensamento está intrinsicamente presente em sua poética, nomeio *insignificanto* como uma forma de manter essa conexão de Barros e os povos indígenas pulsante. Esse termo, composto por duas palavras: insignificante e canto, possui em si a ideia de canto, que é muito cara aos povos tradicionais que, conforme desenvolverei, cantam para os alimentos, para a natureza, compreendem a vida como repleta de musicalidade e dança. E insignificante, pois esse canto parte dos seres sem valor para nossa sociedade pautada na produção e no lucro. A poesia de Barros assume essa via do canto por entender que esses seres e coisas não operam no ritmo martelante das máquinas, mas sim num tempo fluido das águas.

O poeta há de construir, através desses *insignificantos* uma poética dos viventes ou imagens do abandono, pois para o poeta mesmo os objetos descartados têm uma linguagem própria e expressam algo. Em sua poesia, há uma tentativa de aproximação – bem-sucedida ou não –, preciosa e que produz um pensamento desses seres por eles mesmos. Não se trata de uma tradução no sentido de transpor, mas de uma linguagem imaginativa que o poeta usa para compor um "espaço poético de rumores" – expressão que tomo emprestada, com evidente distorção, de Maurice Blanchot.[2] Tendo apresentado esses elementos, o texto fará um itinerário que parte da poesia de Barros como uma forma de encontro com os viventes e as coisas jogadas.

No primeiro capítulo, é discutida a virada epistemológica como um convite moderno de observação dos seres de forma despida da racionalidade humana. Processo esse que, em grande medida, propicia um diálogo entre campos do conhecimento que eram entendidos como incomunicáveis ou, pelo menos, com poucos pontos de contato. Ao formar essa comunidade de pesquisadores que se unem com o objetivo de entender como as plantas e os animais sentem, recordam, reagem, ressoam, demonstram etc. os eventos do mundo, o que os estudos acabam evidenciando são as comunidades formadas por esses seres viventes (plantas, árvores, águas, animais e objetos) que são acessíveis a aproximações que deixem que eles falem por si próprios através da peculiaridade de sua linguagem. Nesse movimento, algumas vozes que antes estavam em segundo plano começam a ser ouvidas. Entre estas, o primeiro capítulo se dedica às vozes indígenas. Ailton Krenak, líder e escritor indígena do povo Krenak, em *Ideias para adiar o fim do mundo* (2020b), situa esses povos como "pequenas constelações de gente espalhada pelo mundo que dança, canta, faz chover".[3] De modo que o primeiro capítulo procura compreender a virada do conhecimento que conduz ao saber dos povos indígenas e que, por serem povos que vivem em comunidades, há de levantar reflexões acerca da comunidade. Esses três tópicos do primeiro capítulo hão de lançar lampejos sobre todos os capítulos seguintes: a virada epistemológica, os saberes ancestrais que compreendem os seres fora da lógica de utilidade e as comunidades.

Esses pilares foram valiosos para pensar como a natureza é percebida por Barros em eco ao que os povos indígenas percebem: como alguém com o qual formamos uma família ou amizade, isto é, como algo que não deve ser explorado. Essa dimensão da natureza viva é um dos temas da poesia de Manoel de Barros que pretendo explorar nesta pesquisa, com base nas discussões propostas por representantes dos nossos povos originários e de outros teóricos que com eles dialogam. Deste modo, a discussão se vale de vozes a serem postas em diálogo com

[2] Cf. Blanchot. *O espaço literário*, 2011.
[3] Krenak. *Ideias para adiar o fim do mundo*, p. 26.

Barros: Walter Benjamin e Jacques Rancière para pensar o direito e necessidade de reconhecimento de fala de todos os seres e coisas numa perspectiva que se volte para os vencidos, os silenciados, o menor. Para pensar a virada epistemológica, analisando de modo mais detido os saberes dos povos originários como uma ponte para pensar os saberes ancestrais que muito interessam para a análise dos viventes, recorro a Georges Didi-Huberman, Ailton Krenak, Bruno Latour, Eduardo Viveiros de Castro e Davi Kopenawa. Por fim, uma análise da comunidade necessária para entendimento de um saber que vai na contramão da lógica individualista pós-moderna e neoliberal, entendendo a comunidade como uma noção de participação na natureza que leve em consideração as singularidades, debate que aproxima a concepção indígena da comunidade às discussões de Maurice Blanchot e Jean-Luc Nancy.

O segundo capítulo se dedica ao pensamento animal. A proposta é argumentar que o limite posto entre o animal humano e os demais animais é uma construção do ideal de racionalidade que perpassa a linguagem. Ou seja, aquele elege como objeto de sua superioridade em relação aos demais animais o fato de possuir uma linguagem inteligível, não levando em consideração a linguagem dos demais animais que, conforme será analisado, possuem formas de expressar, compreender, analisar, rememorar, ressentir etc. Essa análise é voltada para como Manoel de Barros percebe, em sua poesia, toda a comunidade de animais, mais demorada nos pássaros e nos insetos. Trata-se, a saber, de uma escolha pessoal de duas imagens que podem ser formadas a partir desses seres: a característica imigratória dos voos e da conexão do animal que pousa nas árvores como do animal que se aproxima de outros reinos, seja uma árvore, uma pedra ou um canto de rio. E dos insetos pela sua fragilidade, seu esvoaçar – pensando nos insetos que voam – e na habilidade que esses animais têm de formar comunidades nos escombros e no escuro do subsolo. De modo que esse capítulo retoma o tema da comunidade desenvolvido no primeiro capítulo, agora para pensar os animais.

Os animais despertam, pela virada epistemológica, a provocação do reconhecimento que os seres humanos realizam de proximidade com os animais, mas que se limita apenas a algumas emoções e que são restritas ao especismo da domesticação. Por esse motivo, Barros busca se aproximar dos animais com valor afetivo e dá a eles, em muitos momentos em seus poemas, valor de verbo como uma forma de mover os valores objetificados que são atribuídos a eles. Além de questionar o sistema de valoração das coisas e eleger os animais como num alto patamar de importância em sua forma de perceber o mundo, o poeta vasculha todos os espaços em busca desses animais, com uma atenção especial aos animais que são engolfados pela urbanização dos espaços. Para discutir os saberes dos pássaros, recorro à bióloga e divulgadora científica Jennifer Ackerman. Charles A. Triplehorn e Norman Jonnson, acadêmicos mais

tradicionais da biologia, me acompanham na tarefa de pensar os saberes dos insetos. Georges Didi-Huberman ilumina a reflexão sobre os insetos de forma mais poética, mais próxima do modo de Barros. Por fim, como uma forma de pensar a linguagem animal, recorro destacadamente à Maria Esther Maciel, Carola Saavedra, John Berger e Giorgio Agamben.

O terceiro capítulo se propõe a refletir sobre os saberes vegetais. A dificuldade dessa tentativa repousa, em grande medida, no fato de que, se por um lado, com o animal é possível estabelecer ainda alguma relação de identificação das emoções, com as plantas essa relação é mais distante, já que os humanos não se identificam com a expressão vegetal. De modo que o vegetal é um convite para observarmos outras formas de inteligência que não passem por expressões semelhantes às humanas, além de outras formas de agrupamento, espacialidade e posicionamento (já que as plantas não se deslocam) e outros mecanismos de sobrevivência. É por esse e por outros motivos que Stefano Mancuso afirma que, ao olhar para uma planta, é preciso ter em mente que estamos encarando algo completamente diferente do animal e que, por consequência, demanda um exercício de aproximação e leitura com ainda mais sensibilidade.[4]

Essa sensibilidade requerida diz respeito, inclusive, a reconhecer as plantas como algo que supera o paisagismo ou a floresta, isto é, para além de plantas isoladas que compõem um ambiente urbano e da floresta romantizada pelo seu isolamento. Ailton Krenak realiza um convite para encontrar estados de florestania, que são conexões com o vegetal espalhado e que resiste nos espaços. Barros procura no Pantanal, na fazenda, na infância, árvores e plantas com as quais ele desenvolve uma relação muito afetiva. Em Bernardo,[5] o poeta vê uma pessoa com estatura de árvore. Para dialogar com esse saber vegetal, conto com Peter Wohlleben, que discorre sobre as árvores, e Emanuele Coccia, que pensa sobre o sensível que torna a vida possível e conecta os seres, algo atmosférico e que, por esse motivo, é uma criação das plantas. Stefano Mancuso, que mapeia várias pesquisas sobre as plantas, reflete sobre a arborização das cidades e mundos possíveis onde elas sejam a primazia da composição social. Merlin Sheldrake, pesquisador sobre fungos que traz detalhes sobre a internet das árvores e a comunicação que elas realizam utilizando uma rede semelhante à neuronal, mas composta de raízes e fungos, e Evando Nascimento, que pesquisou as relações do vegetal com a literatura.

Por fim, o quarto capítulo se dedica a analisar os objetos como narradores de um mundo abandonado. Esses objetos, que funcionam como memória de produção, posse, manuseio e produto de um tempo, interessam a Barros. Esse interesse se deve ao fato de o poeta esvaziar o

[4] Mancuso. *Revolução das plantas: um novo modelo para o futuro*, 2019.
[5] Um alter ego poético de Barros inspirado em uma pessoa real, um dos cooperadores de sua fazenda.

valor mercadológico das coisas e conferir a elas um valor afetivo, algo que encontraremos em diálogo com outros autores como Walter Benjamin e Italo Calvino. De modo que o saber dos objetos, para Barros, é aquele do deslocamento, das coisas em funções, estados e lugares diferentes do que foram projetados para estar. Se, de igual modo, os objetos são pensados para serem obsoletos em pouquíssimo tempo, Barros deseja inseri-los no ritmo lento da natureza. Ao desacelerar as coisas, o que o poeta acaba realizando é uma proposta de redução de consumo. A provocação a respeito da utilidade das coisas acaba por conduzir o debate da não necessidade de muitos deles. As coisas abandonadas têm muito em comum com os seres plenos desse vazio de rejeição.

A narrativa das coisas extrapola a narrativa individual da posse. Por esse motivo que Barros conduz esse debate como pertencimento das coisas à natureza e, nesse sentido, está novamente levantando reflexões acerca da comunidade. Para dialogar com Barros, busco em Michel Foucault um debate sobre o objeto utópico e o deslocamento desse objeto. Em Walter Benjamin, a figura do colecionador e do trapeiro. Em Guy Debord, a *sociedade do espetáculo* enquanto uma leitura da sociedade da mercadoria. Davi Kopenawa colabora nos mesmos termos de Debord, mas sob a perspectiva indígena. Zygmunt Bauman discute sobre o lixo e o refugo das coisas e da vida. David Lapoujade para pensar essas existências que são ignoradas. Italo Calvino e a leitura de Claudia Maia sobre esse escritor e o papel da memória, a retenção das coisas, as coleções de palavras e a vida enquanto narrável pelo que nos acompanha. Portanto, esta tese faz mover muitas inquietações. Algumas que eu já possuía, mas que em grande parte foram uma novidade para mim. Colecionar leituras e sensações durante a composição deste trabalho, como fazem os pássaros cantando e as plantas que vão criando raízes. Como fazem os indivíduos autores com os quais tenho a felicidade de ler e aprender: catadores, colecionadores, poetas e escritores montando ideias como crianças montando brinquedos; e ainda, seres apaixonados pela vida, indígenas e pessoas que acreditam que o mundo não cessa de falar e por esse motivo é imperativo defender a vida pulsante em toda natureza. Este texto é uma tentativa de ouvir os viventes e objetos do mundo. O maior valor da poesia é a imprecisão.

CAPÍTULO I
IMAGENS DA NATUREZA: A NATUREZA AVANÇAVA NAS MINHAS PALAVRAS

A natureza avançava nas minhas palavras tipo assim: O dia está frondoso em borboletas. No amanhecer o sol põe glórias no meu olho. O cinzento da tarde me empobrece. E o rio encosta as margens na minha voz.

Entrada, Manoel de Barros

1.1 Escovar as palavras a contrapelo ou o poeta escavador

Escrever é um ato de escovar as palavras. Não no sentido de retirar delas alguma impureza, pelo menos não na poética de Manoel de Barros, mas sim procurar e sentir nas palavras vestígios de outros sentidos, saberes, vozes, sonoridades. Escrever é um ato de encontrar nas palavras algo de fóssil, enterrado – a potência do abandono. Na poesia, houve toda uma tradição que se preocupou com o acabamento e o refinamento das palavras – o que não significa que não haja nessa tradição uma potência residual –, mas a poesia manoelina empreendeu um esmero grosseiro de buscar as palavras entulhadas, ou seja, uma paleontologia das palavras que desloca o cuidado com a escrita. No poema "Escavador", de *Memórias inventadas* (2018), Barros reflete sobre essa forma de conceber o fazer poético, destacando-o como um ofício:

> Eu tinha vontade de fazer como os dois homens que vi sentados na terra escovando osso. No começo achei que aqueles homens não batiam bem. Porque ficavam ali sentados na terra o dia inteiro escovando osso. Depois aprendi que aqueles homens eram arqueólogos. E que eles faziam o serviço de escovar osso por amor. E que eles queriam encontrar nos ossos vestígios de antigas civilizações que estariam enterrados por séculos naquele chão. Logo pensei de escovar palavras. Porque eu havia lido em algum lugar que as palavras eram conchas de clamores antigos. Eu queria ir atrás dos clamores antigos que estariam guardados dentro das palavras. Eu já sabia também que as palavras possuem no corpo muitas oralidades remontadas e muitas significâncias remontadas. Eu queria então escovar as palavras para escutar o primeiro esgar de cada uma. Para escutar os primeiros sons, mesmo que ainda bígrafos. Comecei a fazer isso sentado em minha escrivaninha. Passava horas inteiras, dias inteiros fechado no quarto, trancado, a escovar palavras. Logo a turma perguntou: o que eu fazia o dia inteiro trancado naquele quarto? Eu respondi a eles, meio entressonhado, que eu estava escovando palavras. Eles acharam que eu não batia bem. Então eu joguei a escova fora.[6]

A voz poética observa dois homens que passam horas escovando ossos e sente vontade de fazer algo similar, pois percebe algo de amoroso nesse ato de escavação e escovação. Se esses homens queriam procurar nesses ossos vestígios de sociedades antigas, ele considera a atividade de fazer o mesmo, não mais com ossos, mas com palavras. Sentidos esses que não se

[6] Barros. *Memórias inventadas*, p. 17.

anulam, já que, conforme veremos, encontramos também na construção da persona desse poeta um esforço, preguiçoso a sua maneira, de buscar nas palavras algo de ancestral e que está alinhado a uma cosmovisão do mundo e que percebe a natureza como pensante. Buscar as insignificâncias remontadas, as muitas camadas que foram sendo encobertas pela concepção racional e maquinária do mundo, pode, agora via escovação, abrir possibilidades e um devir-primeiros-sons. Ao final do poema, ao ser considerado alguém que não raciocinava bem, a voz do poema abandona sua escova, demonstrando ter sido vencido, nesse primeiro momento, pelo investimento da visão racionalista que se empenha em tornar funcional tudo ao redor. Contudo, Barros, o poeta, seguiria sua vida levando esse trabalho "inútil" de escovar as palavras muito a sério. De modo similar, essa reflexão encontra consonância na parte VI do poema "Sabiá com trevas", de *Arranjos para assobio* (2010)[7]:

> Há quem receite a palavra ao ponto de osso, de oco;
> ao ponto de ninguém e de nuvem.
> Sou mais a palavra com febre, decaída, fodida, na
> sarjeta.
> Sou mais a palavra ao ponto de entulho.
> Amo arrastar algumas no caco de vidro, envergá-las
> pro chão, corrompê-las
> até que padeçam de mim e me sujem de branco.
> Sonho exercer com elas o ofício de criado:
> usá-las como quem usa brincos.[8]

O poema aponta para uma palavra febril e decaída em contraste com a palavra sublime, ou seja, que parece levitar em idealismos. O que interessa aqui é a palavra chã, nas sarjetas desse sistema que descarta para que se consuma cada vez mais no lugar do que se tornou sem utilidade. Por esse motivo, o que atrai nessa poética são as palavras entulhadas, corrompidas, abandonadas. É desejável, então, tornar-se criado das palavras a ponto de fazê-las de adorno e enfeitar-se das palavras-restolhos. O que se discute aqui sobre a poesia que escova as palavras encontra um diálogo com o pensamento de Walter Benjamin sobre o historiador materialista-histórico que, na medida do possível, "considera sua tarefa escovar a história a contrapelo".[9] Nessa citação oriunda do texto "Sobre o conceito da história", Benjamin

[7] Os livros de Manoel de Barros publicados até a data de 2010 foram compilados, com Barros ainda vivo, na *Poesia completa* (2010). Após esse livro, Barros lançou mais alguns livros ainda em vida e outros foram lançados de forma póstuma. De modo que irei utilizar a "Poesia completa" que será destacada sempre com o ano de 2010 ao passo que as obras posteriores, que porventura sejam mencionadas aqui, serão referenciadas com o ano correspondente. Quanto ao ano de lançamento das obras que, por estarem presentes na "Poesia completa" e aparecerem no texto sempre com o mesmo ano de 2010, podem ser encontrados todos detalhados nas referências disponíveis ao final da presente tese.
[8] Barros. Arranjos para assobio. In: *Poesia completa*, p. 172.
[9] Benjamin. *Obras escolhidas, I*, p. 245.

apresenta o conceito da história como um campo de domínio ou da barbárie por ser o olhar dominante. Sendo assim, sua proposta é um recontar a história num exercício de escová-la a contrapelo, ou seja, retirando as camadas desse olhar colonizador de espaços e ideias e ir em busca de uma outra história, agora pelos olhos daquele que foi submetido, dominado, silenciado etc.

Desse modo, aproximar a poesia de Manoel de Barros, que empreende um esforço de escovar as palavras em busca de ancestralidades, ao historiador benjaminiano talvez aponte para uma "anunciação" na poesia de Barros, a saber, dessa poesia que escova as palavras até que a linguagem tenha apenas valor de experimento. Recorro aqui a uma ideia de anunciação benjaminiana ao refletir sobre o artista que capta algo do futuro ainda que seu olhar esteja voltado para os derrotados do passado. Penso que poderia fixar na ideia do anjo da história desenvolvida na nona tese sobre o conceito de história. O anjo da história é um conceito que o filósofo discorre partindo do quadro de Paul Klee, "Angelus Novus", em que o poder que surpreende no anjo não é o de aproximação, mas sim o de afastamento. Esse anjo parece olhar encantado – ou seja, movido mais pelo canto do mundo do que pelo que observa – para algo que seus olhos se detêm fixos. O que esse anjo observa é um passado que se desdobra em uma série de eventos que se acumulam em ruínas. Esse anjo "gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos."[10] Ora, a poesia de Manoel de Barros não é justamente o gorjeio, coaxo, rumor de uma natureza que anuncia uma ancestralidade? Importante que eu deixe claro que firmar um valor ancestral, assunto em que irei me demorar, não significa um louvor a um passado e nem um olhar desconfiado do futuro, mas sim um canto que sabe que a vida acontece nesse momento – esse que pulsa nas notas de canto vibrato que quer se demorar um pouco mais. Os pássaros e sapos, penso que Barros diria, sabem disso muito bem. Sendo assim, penso que Barros institui um pássaro ou sapo da história que gorjeia ou coaxa ancestralidades, como *insignificantos*, termo que pretendo desenvolver durante esse texto como um instrumento para pensar esses cantos, sonoridades, vozes e imagens-sonoras de seres postos em nesse lugar periférico, como é o lugar dos saberes ancestrais. Deste modo, eles, os viventes da história, desejam juntar os fragmentos do mundo, não para ordená-los, mas para firmar algum lugar de vida, algum lugar em que a vida possa acontecer, algum espaço onde a vida seja esse canto, algum lugar onde anjos, pássaros e sapos possam encantar seus cantos: o canto da vida.

[10] Benjamin. *Obras escolhidas, I*, p. 246.

A ideia de uma linguagem com valor de experimento, aqui, desponta primeiramente como um cenário estético – já que se trata de uma poesia estética,[11] conversa essa que devemos ter com Jacques Rancière – e ainda como uma tentativa de, pela linguagem, buscar ancestralidades em devir e potência. Pensar uma estética da revolução no sentido de um sensível que se abre como uma possibilidade de diálogo com a alteridade. Seria possível um diálogo entre Barros, Benjamin e Rancière quanto a uma revolução que opera pelo sensível. Lemos, por exemplo, em Barros, no fragmento 3.5 do poema "Deslimites da palavra":

> A lua faz silêncio para os pássaros
> — eu escuto esse escândalo!
> Um perfume vermelho me pensou.
> (Eu contamino a luz do anoitecer?)
> Esses vazios me restritam mais.
> Alguns pedaços de mim já são desterro.
> (É a sensatez que aumenta os absurdos?)
> De noite bebo água de merenda.
> Me mantimento de ventos.
> Descomo sem opulências…
> Desculpe a delicadeza.[12]

No poema de Barros, após uma série de absurdos de linguagem, a voz poética se desculpa pela delicadeza. O delicado aqui, que aproximo do sensível de Rancière[13] não por força semântica, mas por proximidade de intenção do poema, são formas próximas de se pensar que a linguagem consegue realizar revoluções estéticas, sensíveis e, por isso, políticas. Ao se desculpar pela delicadeza, o que o poeta faz é colocar suas peripécias com as palavras no campo do "sem querer", tópico das crianças. Não à toa, Benjamin em "A doutrina das semelhanças" atribui às brincadeiras infantis a capacidade de mimetizar o mundo. Ao ilustrar com a astrologia, Benjamin discorre sobre como o astrólogo – figura semelhante ao do médium, vidente ou sacerdote nesse mesmo texto e em outros textos, poderia se avizinhar à própria criança, ao profeta, ao poeta, ao trapeiro etc. – consegue estabelecer semelhanças entre uma constelação e um ser humano. A interpretação astrológica seria, portanto, um exercício de olhar e buscar por algumas possibilidades de contato. E se a astrologia consegue fazer esse jogo de semelhanças,

[11] A ideia de um inconsciente estético desenvolvida por Jacques Rancière em que todas as coisas expressam despidas de hierarquias, encontra, na poesia, esse valor de afronta à linguagem enquanto espaço excludente de poder, seja pela racionalidade, corporeidade, diferença, estranhamento etc. Ao perverter normas linguísticas, a poesia pode se valer de um espaço no qual as coisas podem comunicar por. Ou seja, a poesia enfrenta a linguagem utilizando a própria linguagem, consequentemente, os seres encontram pontos de contato que questionem o valor racional humano da linguagem, pela própria linguagem.

[12] Barros. Livro sobre nada. In: *Poesia completa*, p. 313.

[13] Refiro-me aqui ao texto *A partilha do sensível* (2009a) em que Jacques Rancière faz um exercício teórico de pensar as relações que se estabelecem entre a arte e a política e aponta que a primeira não serve aos meios de dominação da segunda, antes, possibilita aberturas e fissuras no qual outras vozes, escutas, leituras podem ser partilhadas. Cf. Rancière. *A partilha do sensível*. 2009a.

"possuímos também um cânone, que nos aproxima de uma compreensão mais clara da obscuridade ligada ao conceito de semelhança não sensível. Este cânone é a linguagem."[14] O que Benjamin faz ao separar o sensível do não sensível, algo que envolve peculiaridades de tradução e de um centro de sentido das palavras nas diversas línguas e formas de linguagens, é algo que amplia o que estou apontando em Barros e em Rancière: é preciso conduzir a linguagem ao nível escandaloso e absurdo de desterro,[15] construindo assim uma linguagem política pela sua estética que permite a entrada desse outro que quer se pronunciar[16], que permite que esse outro pense por essa linguagem[17] e, desta forma, torna-se uma brincadeira séria o bastante para ser confiada às crianças e a esse poeta-astrólogo que consegue interpretar linguagens outras, de outros corpos, sejam celestes ou da natureza próxima e fazer uma tentativa de estabelecer alguma semelhança, não no sentido do que é igual, mas no sentido de um sensível (traduzível) e de um não sensível (intraduzível ou indizível), mas que fale por essa criança ou poeta. [18]

Em *O inconsciente estético* (2009b), Rancière ensaia partindo de uma leitura da teoria freudiana. Ensaia no sentido de texto ensaístico e na forma que esse texto se permite ser escorregadio com a teoria psicanalítica. Ao refletir a partir do campo da estética, Rancière afirma que "ela faz do 'conhecimento confuso' não mais um conhecimento menor, mas propriamente um pensamento daquilo que não pensa".[19] Essa ideia de ser possível pensar juntamente com o não pensante, ou seja, aquilo que não segue a ordem racionalizante de

[14] Benjamin. *Obras escolhidas, I*, p. 119.
[15] Cf. Barros. O livro das ignorãças. In: *Poesia completa*, p. 297-325.
[16] Penso ser importante ressaltar que apesar de usar o termo "outro", recorrente no pós-estruturalismo francês do qual tenho mais contato afetivo de leitura, tenho conhecimento do quanto esse termo foi debatido mesmo dentro do pensamento francês com Gilles Deleuze, por exemplo, que prefere pensar em singularidades e na virada ontológica em que essa nova antropologia com pensadores como Bruno Latour e Eduardo Viveiros de Castro estão refletindo o quanto "outro" parte de uma perspectiva desse outro pelo nosso olhar que, como se sabe, é um olhar humano, ocidental, racionalista etc. Não pretendo me desenrolar nesse debate ou escolher um termo em específico, mas todo o trabalho que se desenvolve aqui é justamente sobre abrir as perspectivas para pensar outros seres e objetos por um olhar que não seja puramente o nosso, mas que se esforce por levar em conta a cosmovisão desse ser, desse objeto. De modo que quando usar termos como outro, outridade, alteridade, singularidade, ou quaisquer termos, estou levando em conta o pensamento do autor e todo um processo teórico que se desenvolveu para que hoje possamos compreender essas aberturas. Portanto, ao mencionar um termo que leve menos em conta o perspectivismo e as cosmovisões não trairei a teoria recente que problematiza esse olhar que não considera a percepção do outro. Até porque, conforme penso, os autores pós-estruturalistas franceses estão falando justamente dessa abertura, mas valendo-se de termos que posteriormente foram sendo lapidados, dentro do próprio movimento histórico e teórico do qual fizeram parte e depois pelos pensadores de outras áreas que foram acrescentando novas reflexões. Por fim, nem mesmo esse termo "outro", por vezes visto como problemático, não me incomoda a ponto de não o usar ou de me conduzir a um preciosismo de termos. Defendo ainda que Manoel de Barros teorizou sobre todas essas questões e valeu-se de outros termos ou de nenhuns, de modo que estou mais interessado na construção desse pensamento do que nos termos em si, mas reafirmo que tenho ciência das discussões que buscam encontrar termos que sejam mais adequados ao que já conquistamos em nível teórico até o momento.
[17] Cf. Rancière. *O inconsciente estético.* 2009b.
[18] Cf. Benjamin. *Obras escolhidas, I.* 2012.
[19] Rancière. *O inconsciente estético*, p. 13.

pensamento humano, é um ponto crucial de interesse do que busco com esta tese. Sendo assim, a representação estética propõe novas dimensões e aberturas entre o (in)dizível e o (in)visível. A revolução estética proposta por Rancière aponta para a abolição das barreias entre essas dimensões, isso quer dizer um saber que está menos interessado em encastelar ideias, mas construir pontes entre seres e saberes.[20] É notável que Barros procura associar esse não saber capaz de aproximá-lo dos viventes a uma infância da linguagem. No oitavo fragmento do poema "Retrato quase apagado em que se pode ver perfeitamente nada", em *O guardador de águas* (2010), lê-se:

> Nas Metamorfoses, em duzentas e quarenta fábulas,
> Ovídio mostra seres humanos transformados em
> pedras, vegetais, bichos, coisas.
> Um novo estágio seria que os entes já transformados
> falassem um dialeto coisal, larval, pedral etc.
> Nasceria uma linguagem madruguenta, adâmica,
> edênica, inaugural –
> Que os poetas aprenderiam – desde que voltassem às
> crianças que foram
> Às rãs que foram
> Às pedras que foram.
> Para voltar à infância, os poetas precisariam também de
> reaprender a errar a língua.
> Mas esse é um convite à ignorância? A enfiar o idioma
> nos mosquitos?
> Seria uma demência peregrina.[21]

Ao retomar *Metamorfoses*, de Ovídio, a voz enunciadora do poema de Barros discorre sobre o ato de metamorfosear o humano em mineral, vegetal, animal, coisa. Para que isso seja possível, é necessário surgir novos dialetos. Aprender esses dialetos é algo que, segundo o poema, é comum da irresponsabilidade das crianças. Retornar a esse lugar da infância é, igualmente, voltar a um lugar ancestral dos seres e, por isso, poeta que se empenhe nesse caminho de coisificar a linguagem deveria reaprender a errar a língua. Isso demonstra que as crianças têm um alto nível de ignorância e brincam com a gramática como quem rola pedras com gravetos, contudo, o nosso sistema irá insistir por toda a vida para que essa criança se prenda a uma quantidade absurda de regras que irão cristalizar a linguagem. O convite aqui é para a ignorância e a demência de uma linguagem que esteja mais próxima da meninice. O pensamento de Rancière concorda em alguma medida com o poema de Barros quando afirma que "os encantos poéticos da palavra cantada são, na realidade, os balbucios da infância da linguagem".[22]

---

[20] Rancière. *O inconsciente estético*, p. 22-25.
[21] Barros. O guardador de águas. In: *Poesia completa*, p. 265-266.
[22] Rancière. *O inconsciente estético*, p. 29-30.

Um pensamento que não pensa ou a infância da linguagem. O que Rancière está apontando com isso não deve ser entendido como ausência de pensamento, mas, sim, modos singulares de pensar que não podem ser sistematizados ou enquadrados pelos moldes do modo de pensar humano. É um pensamento que revela a presença e a potência do sensível dos seres e dos objetos observados, e esse não pensamento pode encontrar algum ponto de contato e tradução com nosso modo de pensar, ou seja, a estética que nos interessa aqui é a de investir-se em constantes tentativas de aproximação com o outro. Isto nos levaria "a essa palavra, ao mesmo tempo muda e tagarela, [a que] opõe-se uma palavra em ato, uma palavra guiada por um significado a ser transmitido e um efeito a ser assegurado".[23] Palavra que nada diz mesmo dizendo incessantemente, estrangeira. Palavra que parece não encontrar outra que a signifique por ser um olhar radicalmente diferente do nosso, mas que justamente por isso interessa a esse fazer poético. No sétimo fragmento do poema "Uma didática da invenção", em *O livro das ignorãças* (2010), lemos:

> No descomeço era o verbo.
> Só depois é que veio o delírio do verbo.
> O delírio do verbo estava no começo, lá onde a
> criança diz: Eu escuto a cor dos passarinhos.
> A criança não sabe que o verbo escutar não funciona
> para cor, mas para som.
> Então se a criança muda a função de um verbo, ele
> delira.
> E pois.
> Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer
> nascimentos –
> O verbo tem que pegar delírio.[24]

A voz poética no poema de Barros retoma o verso bíblico "No princípio era a Palavra, e a Palavra estava com Deus, e a Palavra era Deus"[25], alterando para a ideia de descomeço, que aqui parece uma tentativa do poeta de forçar a linguagem, já que não se trata de uma ausência de começo e nem de um ponto inaugural – como é a ideia do versículo bíblico. Talvez seja possível entender essa palavra aproximando-a da ideia, que trataremos à frente, de ancestralidade e infância. Nesse ponto, o poema discorre sobre o delírio do verbo, que se refere ao verbo que não se limita ao que as normas de regência e transitividade, por exemplo, tentam impor sobre ele. Uma criança, como citado no poema, não sabe que a palavra "escutar" precisaria estar ligada a todo um campo semântico dos sons e, desta forma, delira o verbo

[23] Rancière. *O inconsciente estético*, p. 34.
[24] Barros. O livro das ignorãças. In: *Poesia completa*, p. 301.
[25] King James, João 1:1.

associando-o a uma cor. Barros argumenta que, para que essa linguagem consiga se abrir a novas possibilidades, é imprescindível que ela seja delirante.

Nesse fazer poético delirante, "tudo é rastro, vestígio ou fóssil. Toda forma sensível, desde a pedra ou a concha, é falante. Cada uma traz consigo, inscritas em estrias e volutas, as marcas de sua história e os signos de sua destinação".[26] Dito de outra forma, tudo nessa poética está próximo de rastros e restos: uma poesia fóssil de escavação e escovação das palavras. Aqui, entende-se que todas as formas são falantes e trazem em si suas marcas de uma ancestralidade das palavras, já que "não há coisa alguma que não carregue em si a potência da linguagem".[27] . Ou seja, nessa poesia, "tudo fala, isso quer dizer também que as hierarquias da ordem representativa foram abolidas".[28] Tudo fala, todos os seres são falantes, pensantes – ainda que não elaborem pensamentos aos moldes humanos –, sentem, têm uma forma singular de perceber o mundo e as relações que nele se estabelecem.

Encontraremos no tópico seguinte, quando analisarei a virada ontológica, textos que estão pensando algo semelhante. Em um prefácio esclarecedor ao texto de Eduardo Viveiros de Castro, *Cosmological Perspectivism in Amazonia and Elsewhere* (2012), Roy Wagner afirma: "we assume that other people are talking, even though we do not understand their language".[29] Rancière, ao afirmar que tudo fala e que as hierarquias da linguagem foram abolidas, está pensando de modo similar aos textos da virada ontológica,[30] que entendem que não compreendemos a linguagem dos outros seres e povos, mas ainda assim não podemos afirmar que não falam, expressam, sentem, refletem, inquirem ou mesmo que suas expressões sejam de um valor menor do que o que expressamos pela nossa linguagem. Pode-se perceber que esse movimento de voltar o olhar para o que essas outras comunidades estão falando e como elas veem o mundo pelas lentes de seus olhares singulares é uma inquietação de Manoel de Barros que se alinha à necessidade de uma reparação do pensamento ocidental e de que esse regime de valoração da linguagem não seja abolido.

---

[26] Rancière. *O inconsciente estético*, p. 35.
[27] Rancière. *O inconsciente estético*, p. 37.
[28] Rancière. *O inconsciente estético*, p. 36.
[29] "Nós presumimos que outros povos estão falando, ainda que não conseguimos entender a linguagem deles" – Wagner. In: Viveiros de Castro. *Cosmological Perspectivism in Amazonia and Elsewhere*, p. 12 (Se não houver indicação de outra tradução, as traduções são de minha autoria).
[30] Analisarei, por via dos textos da virada ontológica, que é preciso ter em mente que não há um mundo falante e sim que há muitos mundos e que cada uma dessas cosmovisões compõe algo que está muito em voga na atualidade que é uma certa ideia de multiverso. Isto é, que a realidade se dá de modo diverso e que cada ser ou comunidade sente, percebe e expressa o mundo de modo peculiar. A virada ontológica se alinha com a ideia de que quando um ser pensa o mundo não é o mesmo mundo que pensamos. Tudo fala, mas cada coisa fala por um universo muito peculiar de linguagem.

Trata-se, portanto, de deixar que a natureza, os animais, as coisas falem por si. Se por um lado é necessário estar consciente de que se trata de uma tentativa, penso nessa poesia não como um esforço de tradução, mas como um gesto de escuta atenciosa da musicalidade que pulsa nos viventes, isto é, os *insignificantos*, a musicalidade plural dos seres que é ignorada e abafada pelo som maquinado. Dito isso, de certo modo, o ritmo e a musicalidade que são características potentes na poesia de Barros podem ser pensados como de uma poesia da natureza, a qual me convida a pensar no título do texto de Maurice Blanchot: *A conversa infinita* (2010). Esse diálogo plural que Barros tem com os viventes, como um anunciador benjaminiano rodeado de trapos – esse lugar que é um multiverso das imagens e sons –, é uma conversa infinita por ser inacabável e, portanto, inexaurível.

Nesse livro que reúne uma série de ensaios de Blanchot, o primeiro volume, "A palavra plural",[31] é uma provocação acerca do jogo insensato que é a escrita. Blanchot atribui a Mallarmé e outros uma linhagem de autores que colocou a literatura em outro patamar pelo exercício com a linguagem. O jogo insensato da escrita fica, então, reservado a uma escrita entrincheirada de uma linguagem que serve a um pensamento moralizante. Agora, a escrita que interessa Blanchot é aquela "que se poderia dizer fora do discurso, fora da linguagem".[32] Uma escrita fora da linguagem ou que promova constantes desvios na linguagem, a fim de proporcionar uma abertura que seja suficiente para que o outro surja enquanto potência. A pergunta do ensaio inicial de Blanchot é cara ao itinerário que estou traçando pela poesia de Barros: "como faremos para desaparecer?".[33] Como faremos para desaparecer e deixar que o animal, o vegetal e o coisal possam encontrar espaço nessa conversa? Como faremos para desaparecer a ponto de estarmos fora do nosso campo de visão?[34] Seria interessante pensar numa palavra inacabada, ainda em devir, e que não quisesse encerrar nela um saber. Antes disso, uma palavra provisória, sempre em estado germinal, e que aceitasse a tentativa de aproximação com o outro. No fragmento 7 (sete) do poema "Desejar ser", em O *Livro sobre nada* (2010), temos:

Sei que fazer o inconexo aclara as loucuras.

[31] Convém ressaltar que o texto que na França foi publicado de maneira integral, *L'entretien infini,* foi, aqui no Brasil, dividido em três volumes.
[32] Blanchot. *A conversa infinita: A palavra plural*, p. 8.
[33] Cf. Blanchot. *A conversa infinita: A palavra plural*, p. 13. Convém ressaltar que não se trata de colocar as duas perspectivas em oposição e de modo que uma anule a outra. Penso que desaparecer (encontrar outras formas de pensar o mundo que não apenas o da racionalidade antropocêntrica) é um movimento necessário, mas não significa desaparecer com que também pode ser construído a partir disso. De modo que entre esse desaparecimento e o aparecimento de outras formas, há uma constelação de imagem que podem povoar esses vazios.
[34] Recupero aqui uma frase do romance *Nove Noites*, de Bernardo de Carvalho: "de certo modo, ele se matou para sumir do seu campo de visão, para deixar de se ver" (Carvalho. *Nove noites*, p. 112).

> Sou formado em desencontros.
> A sensatez me absurda.
> Os delírios verbais me terapeutam.
> Posso dar alegria ao esgoto (palavra aceita tudo).
> (E sei de Baudelaire que passou muitos meses tenso
> porque não encontrava um título para os seus poemas.
> Um título que harmonizasse os seus conflitos.
> Até que apareceu Flores do mal. A beleza e a dor. Essa
> Antítese o acalmou.)
>
> As antíteses congraçam.[35]

Estamos aqui com uma linguagem mais próxima das coisas sem nexo, dos desencontros e delírios. Não interessa o sensato, o racional, a definição, a estrutura, a sistematização, a categorização etc. Nesse exercício com a linguagem é possível, inclusive, fazer da palavra "esgoto" uma semântica alegre – já que as palavras aceitam tudo. A palavra, nesse sentido, é um recipiente em que o poeta desconstrói, retorce, desvia sentidos e, ao fazer isso, torna perceptível os abismos. Blanchot afirma que esse abismo entre "eu" e o "outro" não deve ser abolido, mas exposto pela linguagem.[36] Há na produção poética de Manoel de Barros uma tentativa de encurtar esses abismos entre os seres. A conversa infinita que acredito ser necessária para aproximação com os viventes encontra em Barros um poeta que se vende como preguiçoso, mas que empreendeu um esforço para que essa tentativa de conversa se estabelecesse. A conversa infinita em Barros naturalmente iniciou-se muito antes desta tese e continuará, penso, com muitas tentativas de ler Manoel de Barros como alguém que tentou essa aproximação.

É importante, nesse momento, discorrer sobre os trabalhos que se debruçaram sobre esses temas. Destaco as leituras que aproximam o poeta mato-grossense do pensamento de autores como Gilbert Durrand, que lê a natureza e os animais como metáforas e elementos simbólicos, como podemos conferir em Edirles Backes e Lucy Azevedo em "A natureza física e o homem: paixões em Manoel de Barros" (2016). Nesse texto, as autoras fazem uma análise das metáforas presentes na poesia de Barros como uma forma de se aproximarem do Pantanal, cenário que figura na maior parte dos seus poemas. Elas aproximam a obra o poeta com a teoria do imaginário, que é uma leitura que amplia de modo significativo a forma que os elementos da natureza aparecem nessa poesia.

Podemos ler em Gaston Bachelard que "as palavras realmente sonham";[37] e em Manoel de Barros que "Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer nascimentos – o verbo tem

[35] Barros. Livro sobre nada. In: *Poesia completa*, 339-340.
[36] Blanchot. *A conversa infinita: A palavra plural*, p. 114-17.
[37] Bachelard. *A poética do devaneio*, p. 18.

que pegar delírio",[38] o que destaca a discussão que propus anteriormente de um contato com a imagem da natureza por via de uma distorção da linguagem.[39] Bachelard ainda acrescentaria: "no campo da linguagem, mais precisamente na linguagem poética, quando a consciência imaginante cria e vive a imagem poética. Aumentar a linguagem, criar linguagem, valorizar a linguagem, amar a linguagem – tudo isso são atividades em que aumenta a consciência de falar".[40] Isto quer dizer que na linguagem poética encontramos esse exercício de acrescentar, aumentar, distorcer e ainda assim valorizar e amar a linguagem. Manoel de Barros, em seu poema "Palavras", em *Ensaios fotográficos* (2010), escreve:

> 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 debaixo 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.[41]

A voz poética aqui inicia perguntando se é ele que desestrutura a linguagem e inicia algo que é recorrente no fazer poético de Barros: inserir uma tonalidade de brincadeira, já que afirma que quem desestrutura a linguagem é ela mesma. Ao fazer isso, afirmando que a linguagem tirou o lugar em que ele estava e, em decorrência, o desaprumou, essa voz, agora trapaceado pela linguagem, se vê inserido nesse imaginário no qual a linguagem é instável e tudo ao redor faz com que ele desvie o olhar e sua atenção, pois esse poeta já não emprega mais seu desejo nas coisas aparentes e produzidas, maquinadas para atrair sua atenção, mas, sim, nas coisas que são despercebidas por nós. A linguagem desestruturada altera o poeta e o estado de coisas, e ele agora se vê entregue ao exercício do olhar.

Nesse mesmo sentido de um olhar simbólico, arquetípico e metafórico, convém recuperar o texto de Pedro Carlos Louzada Fonseca, "O bestiário poético de Manoel de Barros em *Arranjos para assobio*" (2010), que busca identificar em Barros as relações com o bestiário

---

[38] Barros. O livro das ignorãças. In: *Poesia completa*, p. 301.
[39] Quanto à linguagem, reservarei os últimos tópicos dos capítulos dois, três e quatro, respectivamente, para refletir sobre uma linguagem animal, vegetal e coisal. Esse primeiro capítulo pretende-se como um panorama dos tópicos que serão desenvolvidos nos demais capítulos, portanto, o tema da linguagem é discutido no último tópico de cada capítulo.
[40] Bachelard. *A poética do devaneio*, p. 5.
[41] Barros. Ensaios fotográficos. In: *Poesia completa*, p. 392-393.

medieval e faz uma análise de como sua poesia possui alguma ressonância com a poesia medieval que tratava o animal como uma representação humana, ou seja, no processo de fragmentação do humano que se intensificaria ao longo dos séculos, a poesia se inclinou para compreender as relações desses animais e, conforme podemos perceber em Barros, a busca por um olhar minucioso para esses seres e que não exclui nenhum deles.

A aproximação entre Manoel de Barros e Fernando Pessoa, no que diz respeito a uma reflexão sobre a natureza, aparece nos textos organizados por Lúcia Castelo Branco, em *7 Olhares sobre os escritos de Barros e Pessoa vol.2* (1995), que reúne três textos ensaísticos que lançam olhares sobre a natureza como uma das matérias poéticas das quais Barros se vale para compor seus poemas e sobre silêncio e imagens na sua poesia. Destaco na referida organização o texto "A matéria de poesia em Manoel de Barros" (1995), no qual Luiz Henrique Barbosa recorre a Barros mais para teorizar do que como objeto de análise. Esse exercício acaba aproximando-o de Octavio Paz e Ludwig Wittgenstein numa tentativa de pensar a aproximação do objeto de poesia e como a linguagem poética precisa desafiar regras nessa empreitada. Ainda versando sobre um possível diálogo entre Barros e Pessoa, no ensaio que escrevi, "Poetas da natureza: a poética da existência em Alberto Caeiro e Manoel de Barros" (2020), busco perceber de que forma o aspecto da natureza aparece em cada um dos poetas, a partir do conceito daquele que vê e é olhado de volta, de Georges Didi-Huberman, e de reflexões da *Gaia Ciência*, de Friedrich Nietzsche. A afirmação presente em Caeiro, "Um dia deu-me o sono como a qualquer criança. Fechei os olhos e dormi. Além disso, fui o único poeta da Natureza",[42] é uma entrada para refletir sobre o que é a poesia da natureza e encontrar em Caeiro, Barros e outros poetas as formas em que essa poesia desabrocha.

Há também um movimento de incluir a poesia de Barros nos estudos recentes sobre animalidade, como Maria Esther Maciel em *Literatura e animalidade* (2021), em que irei me demorar posteriormente, e Claudia Quiroga Cortez, que em "Diálogo entre seres: uma aproximação ontológica ao animal na poesia de Manoel de Barros" (2000) observa que os animais presentes na poesia de Manoel de Barros "são animais pequenos, estão quase colados ao chão, são ancestrais e, sobretudo, silenciosos".[43] A virada decolonial empreende um esforço de voltar-se para uma linhagem de pensadores que foram ignorados e mesmo silenciados na tradição que colonizou também o pensamento e a produção de saberes. É fácil imaginar que o decolonialismo encontra em Barros uma voz potente pelos temas recorrentes em sua poesia de valorar mais o saber dos abandonados que o saber estruturante. Gostaria de sinalizar o artigo

[42] Pessoa. *Poesia completa de Alberto Caeiro*, p. 97.
[43] Cortez. *Diálogo entre seres*, p. 9.

"Descolonizar o olhar, provocar a imaginação: natureza, espaço, saber e linguagem em Manoel de Barros" (2019), de Eguimar Felicio Chaveiro *et al*. Esse texto está alinhado com os debates atuais de como o pensamento hegemônico reduz a experiência aos moldes de vida pautados no consumo e na predação da natureza, e contrapõe com a poética de Barros que preza pelo contato com a natureza e uma valorização do espaço como lugar de contemplação.

Os textos que se valem de Barros para pensar questões ambientais também me são caros. Ressalto a dissertação *Manoel de Barros: peregrinação da poesia por um conhecimento natural* (2015), de Elisa Duque Neves dos Santos, que analisa a sensibilidade do poeta, que se coloca como observador e que se permite participar das sensações que os espaços lhe proporcionam, e, desta forma, constrói uma lógica inventiva de saber natural que visa reconectar o humano com esses saberes. Percebe-se que Elisa Santos vem trilhando um itinerário de pesquisa que me desperta um profundo interesse e que encontra muita consonância no que venho pensando partindo de Barros. Dessa mesma autora gostaria ainda de mencionar o artigo "A palavra poética em ritmo vegetal: três 'jardins' em poesia" (2017), que investiga o corpo não humano e o devir vegetal e as relações possíveis quando o humano entra em contato com as pluralidades vegetais. Apesar de não estar analisando Manoel de Barros em sua tese, *Poesia vegetal: uma trilha biopolítica pela poesia contemporânea brasileira* (2021), Elisa Santos recorre a um repertório crítico e teórico que está pensando sobre essa poesia vegetal, além das próprias reflexões da autora, que são enriquecedoras.

Por fim, convém ressaltar a aproximação de Barros com as discussões sobre ecopoesia, como o texto de Victor André Pinheiro Cantuário, "Manoel de Barros, ecopoeta por natureza" (2020). No texto citado, Cantuário insere Barros entre os ecopoetas, já que "a ecopoesia retrata a natureza por meio de si mesma sem que recorra a excessivos simbolismos que beirem à abstração, mas que essa poesia possa manter o tom do observável, do vivível, da cotidianidade [...]".[44] Ou seja, a tentativa de retratar a natureza por ela mesma mantendo-se no lugar de observador e levando em consideração as vivências proporcionadas pelo contato com esses espaços. Nesse mesmo sentido, encontra-se a tese *Literatura e meio ambiente: uma abordagem ecopoética em Manoel de Barros* (2019), de Fernanda Bezerra de Aragão Correia, que delineia questões relacionadas à ecocrítica na poesia de Manoel de Barros. Correia discorre sobre como a literatura, e mais especificamente a poesia de Barros, pode acrescentar aos debates ecológicos, entendendo que esse não é mais um assunto restrito às ciências. A ecocrítica oferece um instrumental que visa fazer uma nova leitura da natureza como espaço de convivência mútua

[44] Cantuário. *Manoel de Barros, ecopoeta por natureza*, p. 21.

dos seres e que, deste modo, aponta para mudanças necessárias na forma que o ser humano atua nesses espaços. Assim, Correia analisa poemas de Barros refletindo sobre a multiplicidade de discursos e diálogos que o poeta estabelece com os elementos da natureza. O que Correia sinaliza aqui é como Barros já está inserido em uma literatura ambiental e como isso aparece em seus poemas.

Contudo, há poucos trabalhos que aproximam a obra de Manoel de Barros das recentes reflexões propostas pela Biologia, da virada ontológica e, consequentemente, das discussões provenientes da produção de pensamento por parte dos povos originários. Destaco o texto "Um olhar sobre a questão ambiental a partir da poesia de Manoel de Barros" (2019), de Camila de Freitas Vieira e Ângela Maria Zanon, que percebem em Barros um olhar sensível para novas possibilidades de convivência entre os seres. Assim, os poemas do pantaneiro são lidos como uma forma de repensar questões ambientais e as relações que se estabelecem entre o ser humano e a natureza; o que, segundo os autores, ocupa cada vez mais espaço nas discussões atuais dada a urgência dessas reflexões.

Levando em consideração os trabalhos mencionados anteriormente, percebe-se que vem se delineando nos últimos anos uma série de teorias que percebem a necessidade de uma revisão ou virada do pensamento. Esse olhar invertido de valores que Barros desenvolve em seus poemas pode ser ombreado, conforme sinalizado no início desse tópico, com o que Walter Benjamin descreve a respeito do historiador materialista-histórico que, na medida do possível, "considera sua tarefa escovar a história a contrapelo".[45] Michael Löwy tece comentários preciosos das teses benjaminianas sobre o conceito de história em seu texto *Aviso de incêndio: uma leitura das teses* Sobre o conceito de História" (2005). De modo mais específico, sobre a tese VII, que aqui interessa, Löwy discorre sobre o caráter histórico de olhar para os acontecimentos indo contra a corrente da narrativa que sempre privilegiou a descrição do dominante e a dimensão política de uma inevitável revolução – ou virada epistemológica, como veremos – como modo de ação.[46] Penso ser valioso nesse momento tratar sobre a terceira parte de *O livro sobre nada* (2010). Nessa seção, Barros recorre à estrutura de um grande poema dividido em uma série de aforismos poéticos que podem ser lidos como uma poética a contrapelo:

> É mais fácil fazer da tolice um regalo do que da sensatez. •
> Tudo que não invento é falso. •
> Há muitas maneiras sérias de não dizer nada, mas só a poesia é verdadeira. •

[45] Benjamin. *Obras escolhidas, I*, p. 245.
[46] Löwy. *Aviso de incêndio*, p. 74.

> Tem mais presença em mim o que me falta. •
> Melhor jeito que achei para me conhecer foi fazendo o contrário. •
> Sou muito preparado de conflitos. •
> Não pode haver ausência de boca nas palavras: nenhuma fique desamparada do ser que a revelou. •
> O meu amanhecer vai ser de noite. •
> Melhor que nomear é aludir. Verso não precisa dar noção. •
> O que sustenta a encantação de um verso (além do ritmo) é o ilogismo. •
> Meu avesso é mais visível do que um poste. •
> Sábio é o que adivinha. •
> Para ter mais certezas tenho que me saber de imperfeições. •
> A inércia é meu ato principal. •
> Não saio de dentro de mim nem pra pescar. •
> Sabedoria pode ser que seja estar uma árvore. •
> Estilo é um modelo anormal de expressão: é estigma. •
> Peixe não tem honras nem horizontes. •
> Sempre que desejo contar alguma coisa, não faço nada; mas quando não desejo contar nada, faço poesia. •
> Eu queria ser lido pelas pedras. •
> As palavras me escondem sem cuidado. •
> Aonde eu não estou as palavras me acham. •
> Há histórias tão verdadeiras que às vezes parece que são inventadas. •
> Uma palavra abriu o roupão pra mim. Ela deseja que eu a seja. •
> A terapia literária consiste em desarrumar a linguagem a ponto que ela expresse nossos mais fundos desejos. •
> Quero a palavra que sirva na boca dos passarinhos. •
> Esta tarefa de cessar é que puxa minhas frases para antes de mim. •
> Ateu é uma pessoa capaz de provar cientificamente que não é nada. Só se compara aos santos. Os santos querem ser os vermes de Deus. •
> Melhor para chegar a nada é descobrir a verdade. •
> O artista é um erro da natureza. Beethoven foi um erro perfeito. •
> Por pudor sou impuro. •
> O branco me corrompe. •
> Não gosto de palavra acostumada. •
> A minha diferença é sempre menos. •
> Palavra poética tem que chegar ao grau de brinquedo para ser séria. •
> Não preciso do fim para chegar. •
> Do lugar onde estou já fui embora.[47]

No primeiro aforismo poético, a voz poética aponta que a tolice deveria ser mais apresentável que a sensatez. Se, por um lado, estamos inseridos em uma sociedade da racionalidade – herança de um ideal iluminista do qual o sistema educacional tem um apreço de manutenção –, a potência de afirmação é da irracionalidade. Ler Barros como uma poesia a contrapelo é possível pela dimensão de uma contracorrente do pensamento racional cientificista

[47] Barros. Livro sobre nada. In: *Poesia completa*, p. 345-348.

que o poeta contesta veementemente. Uma forma de resistência a esse modelo é a invenção e a fabulação de uma poesia que não diz nada e, por esse motivo, não se rende à praticidade e à funcionalidade do sistema capitalista, ideias presentes nos dois versos seguintes. Penso que poderia se estabelecer, por exercício de imaginação, um diálogo entre Barros e Maurice Blanchot na sequência: a constatação de ser mais ausência que presença, ou seja, de uma ausência vibrante e potente o suficiente para se fazer presente. Perceber-se e fazer-se ausência em uma sociedade – talvez não inteiramente a de Barros, mas certamente a nossa – em que compartilhamos essa presença virtual compulsivamente.

Sobre essa presença virtual, cito aqui o texto de Susan Sontag, "A caverna de Platão", presente em *Sobre Fotografia*, que tece a seguinte reflexão: "As câmeras acompanham a vida da família. [...] Por meio de fotos, cada família constrói uma crônica visual de si mesma [...] A fotografia se torna um rito da vida em família [...] as fotos oferecerão provas incontestáveis de que a viagem se realizou, de que a programação foi cumprida, de que houve diversão".[48] Nesse fragmento selecionado, Sontag aponta sobre algo que hoje conhecemos como uma experiência instagramável, isto é, falsear a experiência para que seja postada nas redes. Ou, ainda, vivenciar algo objetivando que o registro fotográfico dessa experiência seja evidenciado pelas redes sociais. O que muda em relação ao texto de Sontag é que hoje estamos mais expostos em modo virtual, e não apenas em fotografias que mostrávamos para pessoas próximas em álbuns impressos. De modo semelhante, Byung-Chul Han, em *Não-coisas: reviravoltas do mundo da vida* (2022), afirma que atualmente "nossa obsessão não é mais com as coisas, mas com informações e dados".[49] O que Han desenvolve nesse texto é o quanto nossa sociedade trocou a experiência pela informação e que, nessa era da big data, estamos cada vez mais interessados em acumular reações, impressões, visualizações, informações.[50] Deste modo, a tentativa de

[48] Sontag. *Sobre fotografia*, p. 19-20.
[49] Han. *Não-coisas: reviravoltas do mundo da vida*, p. 14.
[50] Seria possível acrescentar a essa conversa Ailton Krenak que, em *Futuro ancestral*, afirma que em um futuro não muito distante seremos todos espectadores. Nessa distopia pensada por Krenak, iremos doar todo nosso tempo biológico em troca de um tempo virtual. Será um paraíso do consumo em que tudo é possível. É interessante pensar que os projetos de metaverso já tornam isso possível. Krenak ainda considera espantoso o quanto vamos naturalizando que esses maquinários vão, aos poucos, incorporando em nossos corpos. Cf. Krenak. *Futuro ancestral*, p. 49-52.
Ainda aproveitando a sugestão distópica de Krenak, cita-se também o livro *Ecologia*, de Joana Bértholo, que tece reflexões muito caras aos excessos da linguagem. Nesse mundo distópico proposto pela escritora portuguesa, temos uma empresa bilionária que decide cobrar pelo uso das palavras. Assim, os personagens são cobrados por cada palavra que falam. O livro é, entre outros, uma crítica para se pensar que o poder financeiro do indivíduo está ligado diretamente ao alcance de sua voz. Nesse mundo, similar ao nosso, como é comum das distopias, quanto mais dinheiro se tem, mais se pode falar. Como estamos tratando de obsessão com informações, é interessante pensar quem lucra, detém, manipula e comercializa as informações que alimentamos com tanta devoção nas redes sociais. O capitalismo é esse sistema em que uns se calam para que outros falem – e falem muito. Cf. Bértholo. *Ecologia*, 2022.

dialogar Sontag e Han, a primeira pela fotografia e o segundo pela era virtual das redes, nos conduziria a esse lugar que Barros tanto enfrenta, que é o lugar da não presença. Barros responde a essa imposição da presença falseada com uma presença inerte de quem fica parado em olhar contemplativo, de uma relação com o tempo a partir da lentidão de permitir-se às sensações.

Assim, se a voz poética é plena de ausência, ele pensa que as palavras não deveriam ser. As palavras, por sua vez, deveriam ser preenchidas do ser que as revelou ou que se utilizou delas. Esse caráter das palavras que servem para colorir-se de algo proveniente da expressão dos viventes será um ponto nevrálgico do texto que aqui se desenvolve. A voz poética assume os conflitos, seu amanhecer acontece quando tudo anoitece, isto é, o que ele expõe só aparece quando tudo está obscurecido. Por isso, o verso não precisa referenciar, dar noção e apontar informações, mas, sim, aludir, confundir, cindir e referir, que me parecem palavras que sonoramente são de mesmo encanto. O que encanta o verso é sua falta de noção, seu estado ilógico, e para refutar a lógica seria necessário ser o avesso, não ser, adivinhar no lugar de saber empiricamente, reconhecer-se imperfeito e parte de um ecossistema de seres, e que, por isso, em nada nos destacamos e nosso olhar é só mais um que compõe essa primavera de olhares e percepções.

Para mover-se em direção ao nada é imprescindível que se mantenha parado, inerte dentro de si e na paisagem. A inércia é algo que irei discutir posteriormente como uma qualidade das plantas, de alguns animais e das coisas – por exemplo, ser árvore e estar preparado para os pousos. Por esse motivo, a poesia é o lugar de falar nada. Isso não significa nada relatar, mas sim relatar sobre o nada. A poesia dessa linhagem à qual Barros pertence, de poetas escovadores ou escavadores, é uma anunciação sobre o nada, pois está menos compromissada em fornecer informações no sentido conclusivo e mais interessada no encantamento e na fruição das palavras. Há, portanto, um desejo de ser lido pelas pedras, isto é, que o mineral possa enunciar e ler esse poema – pode-se, naturalmente, expandir isso para os demais reinos. Chegar a esse lugar só é possível pois há um exercício de desarrumar a linguagem e excitá-la ao ponto que as palavras tiram o roupão para que esse poeta as veja em estado de nudez e, assim, possam ser ornamentadas para possibilitar a comunicação com outros seres.

Essa palavra, agora nua, serve na boca dos passarinhos, que evocam nela seus *Arranjos para assobio* ou seu *Concerto a céu aberto para solos de ave*, títulos de livros de Barros. O artista, para essa voz poética, é um erro, ou seja, a artesania é um caminho de errâncias e impurezas. Por esse motivo, não cabe aqui um apreço pela palavra acostumada, já que é

necessário um exercício de se trabalhar a palavra até que ela possa entoar outros cantos – cantos das insignificâncias, ou melhor, os *insignificantos*. Como um brinquedo que as crianças montam e desmontam e, ao configurá-lo, se torna outro, desinteressante o suficiente para gerar fascínio. A leitura da poética manoelina nos aproxima desse exercício de ir escovando as palavras a contrapelo para que elas possam se aproximar dos seres que o poeta elege como importantes em contrapartida de uma sociedade que valoriza em demasia a mercadoria. Por fim, fazer uma poesia a contrapelo é tensionar a racionalidade com o irracional, a pretensa maturidade com a infância das palavras, a seriedade com a brincadeira, a norma com a transgressão, a tradição com o frescor de novas ideias etc. Tensionar, pois Barros não anula esses opostos – há um pensamento estruturado em seus poemas, há uma maturação das palavras, um jeito sério de brincar, seus poemas seguem as rígidas normas da língua e em seus poemas há inúmeras citações que apontam seu apreço pela tradição. Nesse sentido, Barros é mesmo uma figura paradoxal – não controversa – como toda figura benjaminiana deveria ser.

A propósito, o que Benjamin propõe com suas teses é mesmo dialetizar a forma com que nos colocamos diante do tempo e da história.[51] Outras lentes para vermos o mundo, agora pelo olhar do vencido. Seria necessário voltarmos nossa atenção para o que os povos, as comunidades, os figurantes, os esquecidos e toda variedade de viventes, representações e objetos têm para nos relatar, cada qual a sua maneira, sobre a relação com o mundo – com os muitos mundos, pois hão de se abrir outros tantos lugares. Esse caminho proposto por Benjamin haveria de encontrar alguns dispostos, ou, ainda, alguns haveriam de sentir essa mesma necessidade mudar a forma que lidamos com o saber, com a transmissão, com a linguagem. O poema "As lições de R.Q", presente em O *Livro sobre nada* (2010), está em diálogo com a teoria benjaminiana:

> Aprendi com Rômulo Quiroga (um pintor boliviano):
> A expressão reta não sonha.
> Não use o traço acostumado.
> A força de um artista vem das suas derrotas.

[51] Ao apontar o conceito dialético de Walter Benjamin, interessa-me, sobretudo, o caráter das imagens dialéticas. No texto "Teoria do conhecimento, teoria do Progresso", Letra N, presente no livro Passagens, lê-se que "não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. – Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não-arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem." – Cf. Benjamin. *Passagens*, p. 766-767.
Esse texto que se tornou um vórtice teórico potente para Georges Didi-Huberman, reflete sobre uma dialetização que não opera por fatores binários, mas das imagens que podem emergir dos encontros. A dialética aqui, é o ponto de fricção que pode fazer surgir um encadeamento de imagens. O tempo, nesse sentido não é linear, pois as imagens dialéticas saltam, pervertendo uma noção de linearidade de pensamento. Essas imagens, esses momentos fulgor, encontramos na linguagem, finaliza Benjamin. O que seduz na poesia de Barros são essas imagens que povoam, saltitam, esvoaçam, proliferam.

> Só a alma atormentada pode trazer para a voz um
> formato de pássaro.
> Arte não tem pensa:
> O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.
> É preciso transver o mundo.
> Isto seja:
> Deus deu a forma. Os artistas desformam.
> É preciso desformar o mundo:
> Tirar da natureza as naturalidades.
> Fazer cavalo verde, por exemplo.
> Fazer noiva camponesa voar – como em Chagall.
> Agora é só puxar o alarme do silêncio que eu saio por
> aí a desformar.
> Até já inventei mulher de 7 peitos para fazer vaginação
> comigo.[52]

A voz poética aprende com o pintor boliviano que sonhar é algo que ocorre nas curvas, nos rabiscos, nos palimpsestos. As retas insistem em caminhos de certeza, enquanto o artista precisa estar ligado à errância e à derrota. Dessa forma, para dar voz a um pássaro, seria necessário que aquele que se disponha a construir essa ponte tenha uma alma atormentada. Uma tormenta de ideias, uma tormenta que deforme a linguagem e o mundo. Ao fazer isso, tomar a natureza como potência de criação. Quando soa um aviso de silêncio,[53] a voz do poema se sente convidado a deformar o mundo pela linguagem. O ponto nevrálgico desse poema para o que estou desenvolvendo é a ideia do olho como aquele que possibilita o olhar, a memória propícia para rever e, por fim, a imaginação como aquela que pode nos levar a transver o mundo. Isto quer dizer para escovar o mundo a contrapelo, para escutar os silenciados, para perceber a insignificâncias do mundo, é preciso transver o mundo. É preciso ver de outro modo, de outra perspectiva, algures. Eis nossa tarefa: apurarmos nossos ouvidos para escutarmos estes seres, olhá-los por meio desse esforço de transver.

1.2 Aflora uma linguagem de defloramentos

> *No que o homem se torne coisal – corrompem-se nele*
> *os veios comuns do entendimento.*
> *Um subtexto se aloja.*
> *Instala-se uma agramaticalidade quase insana, que*
> *empoema o sentido das palavras.*
> *Aflora uma linguagem de defloramentos, um*
> *inauguramento de falas.*

[52] Barros. Livro sobre nada. In: *Poesia completa*, p. 349-350.

[53] Refleti sobre o silêncio em Manoel de Barros em ocasião da minha dissertação. Naquele texto, no primeiro capítulo, busco ler alguns poemas de Barros pensando no silêncio nessa produção poética, juntamente com as reflexões de Maurice Blanchot e Roland Barthes, pensando a musicalidade e o silêncio na poesia. Resumidamente, temos a ideia de um poeta que consegue impor um silêncio para que seja possível ouvir esse elemento intervalar que nos passa despercebido e não se render à tagarelice do mundo. Barthes tem o silêncio como uma das formas do Neutro, sendo esse o fator que consegue promover um desvio na linguagem. Sendo assim, o poeta seria essa imposição do silêncio e, operando por desvios na linguagem, abre espaço para que outro seja escutado. Cf. Silva. *Despalavras do inútil: poesia e imagem em Manoel de Barros*, 2021.

Coisa tão velha como andar a pé
Esses vareios do dizer.

Retrato quase apagado em que se pode ver perfeitamente nada, Fragmento VI, Manoel de Barros

Estávamos em 1991 quando Bruno Latour lançava seu texto *Jamais fomos modernos* (2019), que levantaria algumas questões sobre estruturas epistemológicas. Como contexto, o ano de 1989 chama muito sua atenção: nesse ano em que se comemorava o bicentenário da Revolução Francesa, Latour havia assistido à queda do muro de Berlim e, com isso, à impossibilidade de algum sistema que pudesse substituir o capitalismo, já que a sensação que permeia aquele período é que o socialismo havia falhado. Havia, portanto, no discurso corrente daquele tempo, a ideia de que as democracias liberais firmavam uma vitória sobre o ideal marxista. Contudo, naquele mesmo ano, ocorrem as primeiras conferências para análise da situação global que denunciavam um possível colapso ambiental. Latour se vê, então, em uma confluência de uma revolução impossível e de um futuro que desponta com uma crise climática cada vez mais nítida. O que se evidencia naquela ocasião é que o movimento do capital em transpor a exploração do humano-humano pela exploração humano-natureza acabou por potencializar incontrolavelmente ambas.[54] O ideal moderno colapsa: o mundo apontava que o ideal do progresso infinito é impossível em um mundo de recursos finitos. Nesse cenário, alguns se mantêm ligados ao pensamento moderno, outros o recusam sob um pensamento antimoderno e outra parte, cética, considera um horizonte pós-moderno.

Seja como for – por uma manutenção reformista, por uma rejeição ou por uma descrença –, é impossível escapar do que 1989 havia evidenciado: estávamos vivendo um momento singular na história do planeta que já dava indícios inquestionáveis de que o sonho de um futuro melhor ia se desmanchando, se é que chegamos mesmo a sonhar algo de um futuro melhor, já que isso deveria incluir os outros viventes ou, como denuncia Davi Kopenawa, "os brancos não sonham tão longe quanto nós. Dormem muito, mas só sonham com eles mesmos. Seu pensamento permanece obstruído e eles dormem como antas ou jabutis. Por isso não conseguem entender nossas palavras".[55] Sonhamos apenas com nós mesmos e por isso não conseguimos sair da humanidade e ir em direção ao não humano. Se a modernidade sugere uma oposição ou vitória sobre um passado obsoleto e se jamais fomos modernos, o que éramos antes? Como podemos ser pós-modernos se a modernidade parece uma ilusão criada para sustentar nossa completa inabilidade para lidar com a alteridade? Seria preciso pensar essas perguntas de Latour

[54] Latour. *Jamais fomos modernos*, p. 19.
[55] Kopenawa. *A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami*, p. 390.

dentro de um itinerário de seu pensamento que desde as primeiras publicações já tenta organizar e refletir sobre a estrutura de produção de conhecimento científico e os eventos sociais.

Antes de prosseguirmos para o raciocínio de Latour e respondermos, ainda que provisoriamente, a essas perguntas, convém conjecturar, via poesia, como Barros as responderia. O que o poeta faz de forma recorrente em sua produção poética é tensionar o passado e o futuro e afirmar o lugar do agora. Ou seja, nem afirmar um mundo arcaico e nem admirar um futuro tecnológico e conectado, antes disso, afirmar o lugar da invenção como potência de se estar no mundo. Barros acredita em um retorno à ancestralidade da linguagem, seja pela via da infância, da brincadeira, do voo ou dos nasceres. Pensar em uma linguagem nascente, semelhante aos rios, seria pensar nesse estado da linguagem que ainda goteja e que ainda há de encontrar seu caminho caudaloso nas águas correntes das palavras. Talvez seja por esse motivo que Barros gosta tanto da imagem do ser parado sendo banhado por essas mesmas águas – a linguagem é um rio que corre e ele queria ser apenas alguém parado, como uma pedra, sendo atravessado. O que há de moderno em Barros é o fato de ele ajustar o retrovisor ao contrário – nem para o que passou e nem para o que vem à frente, mas apenas mudar a função de usabilidade das coisas até que, inúteis, sirvam para poesia. No poema "Dia um – 1.1", em *O livro das ignorãças* (2010), lê-se:

DIA UM
1.1
Ontem choveu no futuro.
Águas molharam meus pejos
Meus apetrechos de dormir
Meu vasilhame de comer.
Vogo no alto da enchente à imagem de uma rolha.
Minha canoa é leve como um selo.
Estas águas não têm lado de lá.
Daqui só enxergo a fronteira do céu.
(Um urubu fez precisão em mim?)
Estou anivelado com a copa das árvores.
Pacus comem frutas de carandá nos cachos.[56]

Ontem choveu no futuro: as águas de ontem, passadas, apontam para um devir. Molham os acanhamentos do poeta e seus objetos. O poeta queria tapar a saída das águas com uma rolha e interromper o seu fluxo. Talvez, assim, as águas do tempo não pertenceriam àquele momento, mas a esse agora. O poeta percebe o limiar do céu e percebe-se como um urubu procurando as carniças da sociedade. Nivela-se, então, às copas das árvores de onde pode ver essa vida que transita, esse tempo que passa. O que o poema parece apontar diz de uma poesia que por vezes é aterrada, por vezes corrente como as águas e, em outros momentos, pousada no alto das

[56] Barros. O livro das ignorãças. In: *Poesia completa*, p. 305-306.

árvores – poesia que se move inerte, conforme o desejo do poeta. O lugar-tempo dessa poesia é onde ele encontra os seres e os objetos que chamam sua atenção, ou seja, uma poesia que ontem choveu no futuro. No fragmento 16 de *Retrato do artista quando coisa* (2010), lemos:

> Agora só espero a despalavra: a palavra nascida
> para o canto – desde os pássaros.
> A palavra sem pronúncia, ágrafa.
> Quero o som que ainda não deu liga.
> Quero o som gotejante das violas de cocho.
> A palavra que tenha um aroma ainda cego.
> Até antes do murmúrio.
> Que fosse nem um risco de voz.
> Que só mostrasse a cintilância dos escuros.
> A palavra incapaz de ocupar o lugar de uma
> imagem.
> O antesmente verbal: a despalavra mesmo.[57]

A voz poética pretende alcançar a despalavra: essa palavra que ainda não é, pois está em estado de rumor ou canto, em composição passarinhal. Palavra que ainda nem tem pronúncia e nem grafia definida. As palavras com aroma cego, antes mesmo de se tornarem murmúrio: um canto devir. Como um sapo que ensaia e prepara seu canto. Uma palavra que ainda não consegue revelar as iluminuras do escuro e que, por isso, ainda não pode ser uma imagem. O que temos aqui é um som e uma imagem em potência. A despalavra ou o antesmente verbal. Esse poema parece apontar para a força de criação do passado e desse estado de quase, de porvir. Pensar na poesia como esse algo que está para acontecer convida o poeta a firmar sua atenção nas coisas que podem acontecer, nem sempre acontecem, mas a possibilidade o convida a ficar observando. Por vezes esse trabalho imprestável há de consumir horas do poeta, mas ele sempre é recompensado e abastado de sons e imagens. Como último exemplo, no fragmento 6 (seis) do poema "Desejar ser", em *Livro sobre nada* (2010), temos:

> Carrego meus primórdios num andor.
> Minha voz tem um vício de fontes.
> Eu queria avançar para o começo.
> Chegar ao criançamento das palavras.
> Lá onde elas ainda urinam na perna.
> Antes mesmo que sejam modeladas pelas mãos.
> Quando a criança garatuja o verbo para falar o que
> não tem.
> Pegar no estame do som.
> Ser a voz de um lagarto escurecido.
> Abrir um descortínio para o arcano.[58]

Carregar os inícios como quem carrega um santo em uma procissão: orgulhoso de pertencimentos. A voz do poeta é ligada a inícios e a esse desejo de avançar para o começo. Se o progresso moderno caminha em direção ao seu próprio fim, temos, na contramão, a ideia de

[57] Barros. Retrato do artista quando coisa. In: *Poesia completa*, p. 368.
[58] Barros. Livro sobre nada. In: *Poesia completa*, p.339.

avançar para começos, para a infância da linguagem, momento esse que a linguagem tem toda a seriedade de brincadeiras. A palavra garatuja, que significa os primeiros rabiscos da criança, ainda difíceis de se definir, assim mesmo é essa linguagem: um garatujar de verbos que não significam nada além do que eles se pretendem, o que, no caso, é que não há palavra ainda para essa sensação. O que a criança experimenta aponta para um abismo na linguagem que as gramáticas insistem em preencher e sistematizar com regras. Ora, as crianças e os poetas, no entanto, fazem um assombro com esses abismos. Portanto, se há algo de moderno para Barros é a inventividade presente na aurora da linguagem.

Penso ser interessante somar a voz de Barros com a do escritor indígena brasileiro Ailton Krenak, que em *Futuro Ancestral* (2022) reflete sobre o futuro que podemos construir juntos. Ao escutar uma criança Yudjá dizendo que estamos chegando perto do que éramos antigamente, o escritor reflete sobre para onde caminha nosso futuro e percebe que "os rios, esses seres que sempre habitaram os mundos em diferentes formas, são quem me sugerem que, se há futuro a ser cogitado, esse futuro é ancestral, porque já está aqui".[59] Como os rios, que permanecem e sobrevivem apesar de tudo, se há um futuro que nos espera, esse futuro é ancestral. A retomada aos saberes ancestrais, conforme discutirei posteriormente, demonstra o quanto a sociedade devastada pela produção enlouquecida do capitalismo apresenta sinais claros de exaustão. Em decorrência disso, urge entre os líderes mundiais a necessidade de voltar a atenção para os povos que há muito alertam sobre os possíveis efeitos que o ritmo de exploração que conduzimos produziria. Nesse mesmo texto, Krenak alerta para a necessidade de ouvirmos a vida que pulsa falante: "vamos escutar a voz dos rios, pois eles falam".[60] Para que isso seja possível, precisamos mudar completamente o foco da nossa atenção. Krenak, ao viajar pelos vários cantos do Brasil, afirma: "prestei mais atenção nas águas do que nas edificações urbanas que se debruçam sobre elas".[61] Algo muito semelhante ao que encontramos também em Barros no poema "Sobre importâncias", em *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2010):

SOBRE IMPORTÂNCIAS

Uma rã se achava importante
Porque o rio passava nas suas margens.
O rio não teria grande importância para a rã
Porque era o rio que estava ao pé dela.
Pois Pois.
Para um artista aquele ramo de luz sobre uma lata
desterrada no canto de uma rua, talvez para um

[59] Krenak. *Futuro Ancestral*, p. 11.
[60] Krenak. *Futuro Ancestral*, p. 27.
[61] Krenak. *Futuro Ancestral*, p. 12.

> fotógrafo, aquele pingo de sol na lata seja mais
> importante do que o esplendor do sol nos oceanos.
> Pois Pois.
> Em Roma, o que mais me chamou atenção foi um
> prédio que ficava em frente das pombas.
> O prédio era de estilo bizantino do século IX.
> Colosso!
> Mas eu achei as pombas mais importantes do que o
> prédio.
> Agora, hoje, eu vi um sabiá pousado na Cordilheira
> dos Andes.
> Achei o sabiá mais importante do que a Cordilheira
> dos Andes.
> O pessoal falou: seu olhar é distorcido.
> Eu, por certo, não saberei medir a importância das
> coisas: alguém sabe?
> Eu só queria construir nadeiras para botar nas
> minhas palavras.[62]

De um lado, as águas chamam mais atenção de Krenak que as muitas edificações que ele encontra nos centros urbanos. A voz poética no poema de Barros acrescentaria sobre a importância do rio considerando também a rã, já que o rio passa por ela. No poema, um elemento ou um objeto qualquer do cenário pode assumir valor inestimável, pois o que chama a atenção do artista é o que o conecta com o mundo, ao menos o seu próprio mundo. Em Roma, seguindo os versos, uma pomba parecia mais importante que um prédio colossal e, nos Andes, um sabiá assume o lugar de destaque aos olhos do ser do poema. Quem sabe valorar a importância das coisas? O poema pergunta. A única coisa que o poema parece saber é querer colocar nadeiras, ou nadas, nas palavras. Desta forma, ao voltar a atenção para outras formas de existência, percebe-se que "a pedra e a água nos implicam de maneira tão maravilhosa que nos permitem conjugar o nós: nós-rio, nós-montanhas, nós-terra" – e continua afirmando que "nos sentimos tão profundamente imersos nesses seres que nos permitimos sair de nossos corpos, dessa mesmice da antropomorfia, e experimentar outras formas de existir", afirma Krenak.[63]

Conjugar nós-rio, nós-sapo, nós-borboletas, nós-entulho etc. é abrir-se à possibilidade de experimentar outras formas de existência. Krenak, ao afirmar que "O capitalismo quer um mundo triste e monótono em que operamos como robôs e não podemos aceitar isso",[64] ressalta o quanto esse sistema pretende robotizar e maquinar tudo quanto possível.[65] Contra essa esteira

---

[62] Barros. Tratado geral das grandezas do ínfimo. In: *Poesia completa*, p. 408.
[63] Krenak. *Futuro Ancestral*, p. 14.
[64] Krenak. *Futuro Ancestral*, p. 38.
[65] Devo ressaltar que essa reflexão me ocorre pela leitura do texto *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*, de José Miguel Wisnik. Nesse texto, Wisnik faz uma análise atenta ao Drummond enquanto poeta que observa a invasão da mineração em Itabira e como isso aparece em seus poemas. Para além de uma análise dos poemas, Wisnik tece uma série de reflexões sobre o caráter de destruição e aniquilação que essa atividade de extração teve para Itabira e para o Brasil de modo geral. Pensar o capitalismo como essa força de maquinar e então

de produção interminável na qual estamos inseridos e submetidos, Krenak argumenta: "me sinto especialmente tocado pelas histórias que nos aproximam dos seres invisíveis aos olhos turvos de quem não consegue andar na Terra com a alegria que deveríamos imprimir em cada gesto, cada respiro".[66] Histórias que nos aproximam dos seres invisíveis: eis aqui o que procuro em Barros – uma poesia dos invisíveis e que, pelo versejar de uma linguagem meticulosamente articulada para a desinformação, semelhante a um relógio que já não funciona para informar horas, mas que tem um valor inestimável para refugo – consegue captar ou pelo menos confabular algo do que esses seres diriam, caso perguntássemos. Em uma seção dedicada a um de seus *alter egos*, Bernardo da Mata,[67] esse poeta que por coincidência se assemelha ou contém muitos aspectos da biografia do próprio poeta Manoel de Barros, se coloca em uma linhagem literária do Padre Antônio Vieira, apresentando um olhar para essas existências. A seguir, o poema "Pois Pois", em *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2010):

POIS POIS

O Padre Antônio Vieira pregava de encostar as orelhas
na boca do bárbaro.
Que para ouvir as vozes do chão
Que para ouvir a fala das águas
Que para ouvir o silêncio das pedras
Que para ouvir o crescimento das árvores
E as origens do Ser. Pois Pois.
Bernardo da Mata nunca fez outra coisa
Que ouvir as vozes do chão
Que ouvir o perfume das cores
Que ver o silêncio das formas
E o formato dos cantos. Pois Pois.
Passei muitos anos a rabiscar, neste caderno, os
escutamentos de Bernardo.

consumir tudo ao redor é uma herança que trago da leitura desse texto. Krenak tem Drummond por escudo e, de fato, é possível ver muito da voz do poeta itabirano nas palavras de Krenak. Cf. Wisnik. *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*, 2018.

Ainda sobre esse assunto, o filme *Avatar: O Caminho da Água* (2022), de James Cameron, amplia, nesse segundo filme, as reflexões iniciadas no primeiro filme, de 2009. O filme propõe reflexões sobre o humano que, não tendo mais como explorar seu próprio planeta, já exaurido de recursos, decide aumentar os esforços para explorar outro planeta, que é habitado por comunidades indígenas. As oposições entre a natureza e o maquinário, a vida e a destruição são ressaltadas nesse filme. Outro detalhe interessante é o aparecimento de outro povo, outra comunidade que é mais ligada às águas do que à floresta. A ideia de uma pluralidade de povos e de cosmovisões é algo que pode ser pensado partindo do filme. O caminho da água, conforme proposto no filme, como essa ideia de uma potência vivente que permeia tudo que existe, é algo que poderíamos associar a Krenak e a Manoel.

[66] Krenak. *Futuro Ancestral*, p. 31.

[67] A dissertação escrita por Yanna Karlla Honório Gontijo Cunha, intitulada *O andarilho Bernardo, de Manoel de Barros*, traz um estudo aprofundado sobre essa personagem nos poemas de Manoel de Barros. Bernardo, que trabalhava com Barros, aparece no documentário *Só dez por cento é mentira* (2010), e é mencionado por ele em algumas entrevistas, além de aparecer em muitos dos seus poemas. O que o poeta faz é criar uma personagem em torno do amigo como um arquétipo do poeta andarilho. Walter Benjamin, ao analisar a poesia de Charles Baudelaire, cunha o termo *flâneur*, alguém que vagabundeia pelas ruas com um olhar observador. Barros resolve criar seu *flâneur*, quase que um *alter ego*, Bernardo. No texto, Yanna Cunha faz uma análise do imaginário do andarilho dialogando, entre outros, com Gilbert Durrand e Gaston Bachelard. Cf. Cunha. *O andarilho Bernardo, de Manoel de Barros*, 2015.

> Ele via e ouvia inexistências.
> Eu penso agora que esse Bernardo tem cacoete para poeta.[68]

Este poeta, herdeiro do Padre Antônio Vieira, sabe que é preciso encostar os ouvidos para ouvir as vozes do chão – sobre isso, Krenak acrescentaria que "estamos vivendo num mundo onde somos obrigados a mergulhar profundamente na terra para sermos capazes de recriar mundos possíveis"[69] e que as crianças de seu povo aprendem desde cedo que devemos "colocar o coração no ritmo da terra".[70] Ou seja, mergulhar na terra, nas águas, em toda multiplicidade de seres para que possamos recriar mundos possíveis. Mais do que isso, colocar nosso coração no ritmo dessa vida pulsante da pluralidade singular das infinitas comunidades de seres invisíveis.[71] Assim como Krenak, Bernardo da Mata e Barros, é preciso ouvir o perfume das coisas ao redor e ver o silêncio do mundo: ser dado a "escutamentos". Bernardo via e ouvia as inexistências – eis aqui o convite da poesia de Manoel de Barros. Sobre saber escutar essas vozes, Adalberto Müller Jr. tece uma série de reflexões em uma resenha sobre o livro *Tratado geral das grandezas do ínfimo*, de Barros, apontando as referências do poeta pantaneiro. O padre Vieira, Rimbaud e Oswald de Andrade estão entre os autores mais citados pelo poeta. Apesar de vender uma imagem de ignorante, Manoel de Barros era um leitor dedicado aos clássicos e àqueles que ele considerava transgressivos. A leitura desse texto de Müller é elucidativa quanto aos temas mais recorrentes na poética do referido poeta.[72] Ainda sobre esse particular, gostaria de acrescentar uma afirmação de Krenak que, segundo penso, reflete muito da construção da poesia de Manoel de Barros e que será o tema do próximo tópico: "nossa sociedade precisa ser repensada para além dos humanos, tem que incluir abelhas, tatus, baleias, golfinhos. Meus grandes mestres da vida são uma constelação de seres – humanos e não humanos".[73]

Finalizo essa digressão que teve como intuito pensar o que Barros entende como o moderno e como se elucida o pensamento desse poeta que, conforme vimos, busca na infância da linguagem sua potência de devir, e que cultiva uma rede de referências que vão desde autores

---

[68] Barros. Tratado geral das grandezas do ínfimo. In: *Poesia Completa*, p. 411.
[69] Krenak. *Futuro Ancestral*, p. 37.
[70] Krenak. *Futuro Ancestral*, p. 118.
[71] Sobre esse particular, Ailton Krenak destaca algo que irei desenvolver em oportunidade. Ao afirmar sobre espaços, comunidades e seres, não se entende simplesmente como lugares específicos de preservação – todo espaço deve ser entendido como uma florestania em potencial – sua casa, seu trabalho, escola e espaços de convívio. Krenak exemplifica um quintal em que o indivíduo pode empreender o esforço desejante de, ali mesmo, estudar a gramática dos seres que ali se encontrarem. Para que isso seja possível, Krenak afirma que é necessário que nós reflorestemos nosso pensamento, nos aproximando de uma poética que, ainda que urbana, nos coloque em contato com uma potência de vida. Cf. Krenak. *Futuro Ancestral*, p. 65-70.
[72] Cf. Müller Jr *Manoel de Barros: o avesso visível.* 2003.
[73] Krenak. *Futuro Ancestral*, p. 101.

até os viventes e os objetos de abandono: as comunidades invisíveis, e retorno, pois, para Latour e seu questionamento. O que Latour desenvolve como argumento central de *Jamais fomos modernos* (2019), é de se colocar como antropólogo e etnógrafo em uma sociedade moderna que impede que essa análise seja possível. O antropólogo é aquele pesquisador que possui instrumental para visitar comunidades e povos não modernos e fora do pensamento ocidental. Latour percebe que realizar uma leitura e um registro daquele povo que não separe os elementos naturais e culturais ali presentes – uma prática tão singular dos modernos – é, na verdade, impraticável, já que, conforme ele irá desenvolver, cada lugar pertence a um espaço ontológico diferente. Desta forma, a modernidade, para Latour, foi uma construção/constituição que envolveu a elaboração de quatro repertórios:

> Os modernos desenvolveram quatro repertórios diferentes, que acreditavam ser incompatíveis, para acomodar a proliferação dos quase-objetos. O primeiro repertório trata da realidade exterior de uma natureza da qual não somos mestres, que existe fora de nós e que não conta nem com nossas paixões nem com nosso desejo, ainda que sejamos capazes de mobilizá-la e de construí-la. O segundo repertório trata do laço social, daquilo que liga os humanos entre si, das paixões e desejos que nos agitam, das forças personificadas que estruturam a sociedade – a qual nos ultrapassa, ainda que seja construída por nós. O terceiro trata da significação e do sentido, dos actantes que compõem as histórias que contamos uns aos outros, das provas que eles enfrentam, das aventuras que atravessam, dos tropos e dos gêneros que os organizam, das grandes narrativas que nos dominam infinitamente, ainda que sejam simultaneamente texto e discurso. O quarto, enfim, fala do Ser, e desconstrói aquilo de que nos esquecemos quando nos preocupamos apenas com o ente, ainda que a diferença do Ser esteja distribuída pelos entes, coextensivos a sua própria existência.[74]

O primeiro repertório seria a natureza e essa tentativa de colocá-la como exterior ao ser humano para a construção de uma ideia de vida que independe de nós e que, ainda que efetuemos alguma intervenção – alguma intervenção aqui como um eufemismo –, segue sendo uma entidade exterior a nós. O segundo repertório, a sociedade, já pressupõe apenas laços e interações humanas, ou seja, ainda que se assuma a ideia de uma sociedade que ultrapassa nossas relações, mesmo sendo construída por nós, essa sociedade é por definição uma sociedade da qual somente humanos que estão em igualdade de identificação com essa pretensa modernidade fazem parte. O terceiro repertório trata da linguagem e das ferramentas semióticas e discursivas para leitura e construção de sentido no mundo. E, por fim, o quarto e último repertório trata do ser enquanto existente nesse sistema moderno numa metafísica moderna. Sendo assim, a modernidade seria uma concepção cientificista de um homem racional e descolado dos demais seres, tal qual a ideia de uma natureza que transcende ao humano – pois pensar num potencial intervencionista do homem na natureza seria o mesmo que assumir toda

[74] Latour. *Jamais fomos modernos*, p. 111.

degradação que causamos ao meio, mas essa ideia é distorcida para se conceber uma sociedade que foi sendo construída e que respeita a liberdade do indivíduo. Sociedade e natureza são, para essa mentalidade moderna, duas dimensões que devem ser analisadas de modos distintos. Se convém que esse sistema espiritualize a natureza como algo dado aos homens, também é imperativo que os povos que, por algum motivo de crença, como os indígenas, mantenham sua terra com floresta em pé, o discurso há de assumir um tom mais laico e dizer que a natureza é um bem e recurso comum. Os quatro repertórios da constituição da modernidade são, portanto, o que regulam as relações entre o dizível e o indizível, entre o natural e o social e, por último, entre o ser e o objeto.

Nessa sociedade que se pretende moderna, a separação entre humanos e não humanos, o que, evidentemente, inclui um descolamento do humano e da natureza, deve ser algo muito bem delimitado. Quanto a isso, Latour chamará atenção que, conforme podemos encontrar uma série de incoerências nesse projeto de modernidade, ela nunca existiu – pelo menos não como se propõe. Se por um lado a ciência permitiu um desdobramento e segmentação dos saberes e, em decorrência disso, surgiu a possibilidade de estudar muitos povos, grupos, animais, comportamentos, espécies etc., por outro lado não se constrói um sentido de um viver junto. Latour defenderá que nunca houve uma modernidade, pois ela só é possibilitada por um mecanismo discursivo, científico, social e de existência que realiza incontáveis manobras, hora transcendendo algumas entidades e hora tornando-as imanentes para que, ao final, seja concebível e justificável que a natureza seja deliberadamente explorada pelo homem e que caiba apenas a ele decidir o futuro das espécies – inclusive o seu próprio destino que, tamanha a liberdade, o impele e o empurra para seu próprio fim. Jamais fomos modernos, pois a modernidade só se sustenta enquanto mecanismo de extração e exploração, ainda que um mecanismo muito potente, como se percebe.

A modernidade não conseguiu o que ela mais se empenhou em alcançar: nos separar das demais comunidades. O humano quer muito acreditar que vive isolado dos demais seres, mas essa existência é inevitavelmente imbricada. Acreditamos nessa forma de viver o mundo, pensando que tudo o que existe objetiva atender nossas necessidades. Se eu penso e logo existo e os demais seres não pensam, conclui-se facilmente pela via desse pensamento que pouco importa que eles existam. A constatação de que jamais fomos modernos está no fato de que nada nos separou das coisas como acreditamos.[75] Mas, se não somos modernos, vamos então regredir ao estado de pré-modernos? A resposta seria não. O que Latour elucida aqui é a

[75] Latour. *Jamais fomos modernos*, p. 75.

necessidade de pensar uma outra temporalidade. Nem presa demais ao arcaico e à tradição, nem que deseja avançar aceleradamente para um futuro de fim anunciado. O que Latour já aponta nesse texto é que seria necessário pensar em uma outra ontologia: "Seria muito pedir que, em nossos debates, de agora em diante, confiramos precisão tanto à latitude quanto à longitude das entidades de que falamos, e que consideremos todas as essências como trajetórias?".[76] Dito de outra forma: seria possível que ajustássemos nossa linguagem, nossas referências, a fim de encontrar com essa entidade e ser outro e que, para isso, considerássemos todas as essências, no sentido sartriano, como trajetória para nos aproximarmos das existências?

Para responder a essas perguntas, Latour propõe uma contrarrevolução copernicana em que esses repertórios da modernidade seriam desmontados e, desta forma, natureza e sociedade já não seriam aspectos isolados, tal qual o abismo entre o ser e o objeto seria eliminado, dando lugar a redes de conexões que permitissem o contato entre eles. Essas redes, permeadas de quase-seres e quase-objetos ou seres híbridos que, face a essas novas conexões, poderiam se tornar seres e objetos. Algo que, conforme desenvolvido anteriormente, também está presente na poesia de Manoel de Barros, que tenta encurtar essas distâncias e tornar esses seres invisíveis seres de linguagem, imagens, vocalizações e, portanto, existências. Sobre esse aspecto, penso que os *insignificantos* são, portanto, movimentos de escuta, olhar e táteis, por serem um investimento dos sentidos em busca dos seres igualmente sencientes formando saberes das sensações. Mas esses cantos reverberam em direções de tornar esses saber do corpo de quem está atento a esses seres em algo que reverbere também em um canto que movimente o ar e faça-se presença – como uma corda vocal tão frágil que consiga empostar um canto que faça virar o espaço e marque espaços poéticos de existência. Esse som que retumba, quase como um reflexo sonoro, mas não como um reflexo espelhar e sim como um refratar, esse som que vacila na voz do poeta, chamo poesia dos *insignificantos*.

Latour afirma que jamais fomos modernos, já que, para esse sistema, há uma distinção muito clara entre natureza e sociedade e entre o ser e o objeto, mas que essa distinção não existe, e que as tentativas de aproximação entre essa modernidade e os não modernos deu-se por meio de processos de purificação, ou seja, um isolamento para estudo e a tradução que seria ler esse outro com a linguagem moderna. Olhando por esse sentido, a modernidade é mesmo falsa. Penso que seria contraproducente argumentar se, nesse sentido latouriano,[77] Barros é ou não

[76] Latour. *Jamais fomos modernos*, p. 110.

[77] Até porque Latour vai reformulando o pensamento nos textos posteriores. Algumas das ideias presentes aqui, como a de híbridos e a simetria, são, aos poucos, abandonadas pelo autor, já que em grande medida acabam mantendo o estado do homem como o agente principal de análise. Veremos em oportunidade pontos em que Latour refina algumas das ideias nos textos posteriores.

moderno, já que penso, pela leitura de seus poemas, que ele mesmo rejeitaria essa ideia, de modo a não assumir essa modernidade de separação, isolamento, tradução. Penso que Barros também não é pré-moderno, já que o que o poeta desenvolve em sua poesia anuncia muitos dos debates que encontramos nessas produções atuais sobre uma nova ontologia dos seres, a tentativa de distorcer a linguagem até que ela permita algum contato com esses seres até então invisíveis. Se a arte, em muitas ocasiões, avança em relação ao pensamento acadêmico, temos aqui uma poesia que já se preocupa com muitas das entrâncias possíveis e sugeridas por essa virada do conhecimento. A potência ancestral que apontei nos poemas de Barros são uma forma de pensar em como sua poesia pretende resgatar saberes que sempre foram ignorados por serem da ordem da crença e, portanto, irracionais.

A separação entre a razão e a crença, algo que Latour afirma ser um dos pontos de que os modernos mais se orgulham e que constrói o que seria esse indivíduo racional do saber moderno é uma farsa, haja vista que essa separação não é tão óbvia.[78] Ao criticar a racionalidade, Barros também não afirma apenas uma metafísica no lugar,[79] mas tampouco a

[78] No prefácio feito por Roy Wagner para a série de palestras de Eduardo Viveiros de Castro, "Facts force you to believe in them; perspectives encourage you to believe out of them. An introduction to Viveiros de Castro's magisterial essay", presente no texto de Viveiros de Castro "Perspectivism in Amazonia and elsewhere" (2012), Wagner aponta algo nesse sentido: "'Belief" is something that human beings have invented, along with perspectives, paradoxes, numbers, gods, cultures, and torture devices, to say nothing of scientific paradigms" ('Crença' é algo que os seres humanos tem inventado juntamente com perspectivas, paradoxos, números, deuses, culturas e instrumentos de tortura, para não dizer paradigmas científicos) – tradução livre. Cf. Wagner. In: Viveiros de Castro. *Cosmological Perspectivism in Amazonia and Elsewhere*, p. 12. O que Roy Wagner destaca aqui é todo um sistema de crenças desenvolvido pelos humanos e que, segundo ele, inclui também paradigmas científicos. Pensando nesse aspecto, a idealização de um império de racionalidade do ser humano não seria, também, uma crença?

[79] Convém pensar que Barros, ao criticar a racionalidade, não parece interessado em substituí-la por uma visão metafísica unificante do mundo. Ao contrário, o que o poeta faz é encontrar pequenas expressões que parecem demonstrar para ele uma natureza que extrapola seus limites materiais – não se trata, portanto, de uma Gaia mística enquanto entidade, mas talvez uma Gaia ciência nietzschiana ou Gaio Saber de Didi-Huberman no sentido de um saber inventivo, alegre e que parte dos fragmentos. Barros aproximará esse saber Gaio às crianças. assunto esse que desenvolvi de forma mais demorada em minha dissertação. Cf. Silva. *Despalavras do inútil: poesia e imagem em Manoel de Barros*. 2019.

Desta forma, as metafísicas de Barros se aproximam mais de uma natureza que sente, vibra, pensa e que está em a todo momento criando mundos – ainda que para isso seja preciso afirmar alguns vazios. Em "O Guardador de águas", no 13º fragmento, Barros ao descrever um homem que cresce no poeta entupindo a linguagem de escórias e enfatizando os destroços, ele é aperfeiçoado pelas formigas e pelo nada, mas o poema afirma que "isso não tem metafísica — como fechar um rio com trinco." (Barros. O guardador de águas. In: *Poesia completa*, p. 247). Ou seja, ao negar um metafísica, o poema permite que o Gaio saber (ou penso em chamar de Galho Saber, por estar mais próximo dos ramos do que do de um saber entroncado) crie outras possibilidades de mundo. Quanto a esse particular, gostaria de indicar a leitura do excelente artigo "Teopoética do traste em Manoel de Barros" (2018) de Eli Brandão da Silva e Huerto Eleuterio Pereira Lima, que faz uma tentativa de recuperar em Barros algo da grande metafísica – algo que eu entendo estar presente em Barros, ainda mais nesse sentido da *Teologia do traste*, poema analisado no referido texto. Isto quer dizer que de modo algum penso em um anulamento da metafísica, mas sim de que se trata de uma multiplicidade delas.

Sendo assim, um artigo que se aproxima mais do que penso ser esse saber que Barros sugere como alternativa ao racionalismo é algo que Adalberto Müller Jr. e Elisa Santos desenvolve em "A via sacra da poesia de Manoel de Barros" (2015). O que Müller e Elisa realizam nesse texto é uma tentativa de pensar a poesia de Barros como algo próximo do encantamento pelas palavras – portanto magia e canto – que faz fronteira com algo do sagrado.

nega. Esse lugar de tensionar os saberes, dialético e, portanto, benjaminiano, seria o lugar que poderíamos pensar para o poeta – se é que seria mesmo necessário situá-lo em algum lugar.

Eduardo Viveiros de Castro, em "Who is afraid of the ontological wolf? Some comments on an ongoing Anthropological debate" (2015), dá mais pistas de estímulos que levaram a essa virada ontológica, sendo elas: a) a crise da representação desestabilizada pelo sujeito e pelo objeto, que antes eram separados; b) a lacuna existente entre a linguagem e a realidade e a impossibilidade de ignorarmos a fala dos não humanos e as coisas; c) o surgimento de novas ciências e tecnologias de estudo, o que, em certa medida, começa a questionar a própria episteme da ciência; d) a crise ambiental que, conforme lemos em Latour, se acentuou na virada da década de oitenta para a década de noventa. Viveiros de Castro ainda reflete sobre o que seria a diferença entre ontologia e cultura, que durante muito tempo pensou-se a ideia de um mundo, ou seja, uma ontologia, vista por diversas culturas. O debate climático deu voz a povos que, ao serem questionados sobre o que pensavam sobre o futuro do mundo, afirmavam que o mundo que eles percebiam não é o mesmo mundo que percebemos. A necessidade de outras ontologias se dá, pois existem diferentes e numerosas cosmovisões de mundo. Nesse sentido, para Castro, a "virada" é mais importante que a ontologia em si, já que é importante entender que nossa forma de ver o mundo é apenas mais uma entre inúmeras, e que, entre essas, apenas a nossa está destruindo esse mundo material.

Um ponto importante nessa jornada de virada epistemológica se deu com as palestras de Eduardo Viveiros de Castro entre fevereiro e março do ano de 1998 na Universidade Cambridge. O antropólogo brasileiro, que acompanhava com muita dedicação os debates nos campos da antropologia e ciências humanas, percebe que era necessária uma mudança estrutural nos estudos sobre alteridade. Ao iniciar sua primeira palestra, "Cosmologies: perspectivism", afirmando que o mundo é habitado por diferentes tipos de seres e que, por consequência, há diferentes modos de ver o mundo, mas que não se pode pensar nisso como uma forma de relativismo, Viveiros de Castro retoma a discussão iniciada por Latour sobre a impossibilidade de separar natureza e cultura,[80] partindo da análise de que a forma que muitos povos indígenas

Entender esses pequenos encantos que a natureza produz em Barros apesar de não ser interesse dessa tese enquanto viés místico, me interessa enquanto via pelo sensível.

Outra sugestão que penso ser interessante apontar é "O primitivismo em Manoel de Barros" (2020) de Ricardo Mendes Mattos, que busca encontrar em Barros o discurso da origem, muito presente em seus poemas. O primitivismo aqui não é entendido como uma oposição ao moderno, mas sim como um estado daquilo que possui algum fulgor que encontramos na infância, na ancestralidade, no ingênuo etc.

[80] Stelio Marras acrescenta que "quando operamos com o par Natureza/Cultura, de imediato admitimos a excepcionalidade do humano, aquele que, em conformidade à matriz judaico-cristã do Ocidente, foi feito à imagem e semelhança de Deus, feito o filho dileto, aquele que por excelência recebeu o espírito ou desenvolveu o dom da cultura e assim se destacou, incomensurável e irreversivelmente, de toda e qualquer outra existência da natureza". Quer dizer que essa premissa da modernidade visa colocar o ser humano apartado e em um lugar de destaque em

percebem os animais, os espíritos, as plantas, os fenômenos, etc. se difere muito da forma que eles percebem outros humanos e até eles mesmos. A forma que cada ser percebe o outro é diferente: um animal, por exemplo, percebe o humano como um animal, mas percebe ele mesmo como humano, já que, para o animal, o outro de sua espécie é um semelhante, e não um predador ou uma presa.[81]

Ao coletar uma série de exemplos da antropologia, Castro demonstra como em diversos povos a perspectiva de mundo se difere radicalmente da forma que nós, ocidentais e pretensos "modernos", no sentido latouriano, temos de perspectiva do mundo. Pensar que essa perspectiva faz parte de uma ideia de comunidade – ideia essa em que me demorarei mais adiante – também é uma ideia singular que Barros insere em seus poemas. A produção poética é, nesse sentido, um lugar de brincar de (des)ver o mundo. No fragmento 13 de "Uma didática da invenção", em *Livro das ignorãças* (2010), lemos: "As coisas não querem mais ser vistas por pessoas razoáveis: Elas desejam ser olhadas de azul — Que nem uma criança que você olha de ave".[82] Isto quer dizer que as coisas estão cansadas de serem vistas por aqueles que olham para elas e só veem coisas – não que há algo mais para ser visto no sentido metafísico, mas também que não há nada a ser visto no sentido tautológico – mas que há algo que nos olha de volta e que é falante, senciente, um outro universo de linguagem. Sobre esse particular, Georges Didi-Huberman, em seu texto *O que vemos, o que nos olha* (2010), faz uma longa reflexão sobre o olhar metafísico (que acredita que há sempre algo além que deve ser visto) e o olhar tautológico que, semelhante às imagens de corpos mortos, pensa que não há nada além daquela materialidade a ser vista. Nesse texto de Didi-Huberman é desenvolvida a via de um olhar que fica no limiar e que está aberto para novos entendimentos, percepções e sensações. Mais do que isso, trata-se de um olhar que permite ser olhado de volta.[83] Desta forma, as coisas desejam ser olhadas com uma coloração, com o interesse e a abertura que as crianças têm ao olhar as coisas. Cito outro exemplo presente no primeiro fragmento de *Menino do mato* (2010):

> Eu queria usar palavras de ave para escrever.
> Onde a gente morava era um lugar imensamente e sem nomeação.
> Ali a gente brincava de brincar com palavras
> tipo assim: Hoje eu vi uma formiga ajoelhada na pedra!

relação a outros seres. A teodisseia bíblica é, em grande medida, uma narrativa de primazia do homem em relação aos outros seres, visto que o homem se encontra em uma estatura de ser escolhido pela divindade. O capítulo 2 da carta aos Hebreus contém, por exemplo, a ideia de que o homem redimido é superior inclusive aos anjos. Cf. Marras. *Por uma antropologia do entre*, 2018.

[81] Viveiros de Castro. *Cosmological Perspectivism in Amazonia and Elsewhere*, p. 47-49.

[82] Barros. *Livro das ignorãças.* In: *Poesia completa*, p. 302.

[83] Cf. Didi-huberman. *O que vemos, o que nos olha,* 2010.

A Mãe que ouvira a brincadeira falou:
Já vem você com suas visões!
Porque formigas nem têm joelhos ajoelháveis
e nem há pedras de sacristias por aqui.
Isso é traquinagem da sua imaginação.
O menino tinha no olhar um silêncio de chão
e na sua voz uma candura de Fontes.
O Pai achava que a gente queria desver o mundo
para encontrar nas palavras novas coisas de ver
assim: eu via a manhã pousada sobre as margens do
rio do mesmo modo que uma garça aberta na solidão
de uma pedra.
Eram novidades que os meninos criavam com as suas
palavras.
Assim Bernardo emendou nova criação: Eu hoje vi um
sapo com olhar de árvore.
Então era preciso desver o mundo para sair daquele
lugar imensamente e sem lado.
A gente queria encontrar imagens de aves abençoadas
pela inocência.
O que a gente aprendia naquele lugar era só ignorâncias
para a gente bem entender a voz das águas e
dos caracóis.
A gente gostava das palavras quando elas perturbavam
o sentido normal das ideias.
Porque a gente também sabia que só os absurdos
enriquecem a poesia.[84]

A voz do poema gostaria de escrever usando a linguagem das árvores. O que, como se espera, demandaria que o poeta aprendesse esse idioma tão inútil para nossa sociedade, mas tão valoroso para ele. Vindo de um lugar sem nome, apropriado para se brincar com as palavras, por exemplo, "Hoje eu vi uma formiga ajoelhada na pedra!", ao falar essas sandices, a mãe, que nesse poema representa algo da razão ocidental, repreende o poeta afirmando ser uma traquinagem de sua imaginação. Esse olhar inventivo se deve ao fato de o poeta ter sido agraciado com o olhar silencioso e de chão e uma voz carregada da candura das águas. O poeta gostaria de desver o mundo para, então, poder ver coisas novas. Esse movimento descrito no poema de Barros anuncia, via poesia, algo do que Latour e Castro estão discorrendo em seus textos: uma tentativa de se despir da visão de racionalidade ocidental e moderna do mundo e tentar, de alguma forma, ver o mundo pelo olhar desse outro: pássaro, pedra, água, formiga etc. A modernidade, para Barros, são as novidades que eram criadas pelos rearranjos com as palavras. Era, então, necessário desver o mundo para sair da imensidão que é o mundo no qual já se vive, do nosso campo de visão e escuta. Encontrar, assim, imagens poéticas que voassem carregando apenas o peso da ignorância. A voz poética deseja entender a linguagem

[84] Barros. Menino do mato. In: *Poesia completa*, p. 449-450.

das águas e dos caracóis e sabia que, para isso, era preciso perturbar a ordem racional da língua, já que para enriquecer a poesia é preciso absurdar o mundo.

Voltando a Viveiros de Castro, o autor se posiciona contra uma antropologia clássica que pensa o xamanismo como uma mera expressão de povos indígenas, ainda que estruturado como saber, mas como ontologia ou cosmologia. O estudo dos povos ameríndios justifica, para o autor, ampliar a ideia de perspectiva, destacando que isso implica trocas entre sujeitos. Se expandirmos essa noção, deveríamos tomar os animais, por exemplo, como toda e qualquer espécie, e não generalizar como o reino animal e nem contrapor a animalidade e a humanidade, ou seja, perceber que cada ser animal pertencente a cada espécie, possui sua própria perspectiva ou ontologia.[85] Algo que, em Barros, seria posto em: "Quando as aves falam com as pedras e as rãs com as águas – é de poesia que estão falando".[86] O fragmento do poema "Caderno de andarilho", em *Concerto a céu aberto para solos de aves* (2010), pensa essa ideia de reinos e espécies que se comunicam. Barros compreende que esses diálogos se dariam por meio da poesia. Isto quer dizer que ou a poesia é um instrumento com o qual é possível estabelecer diálogos entre espécies ou a poesia é, por si mesma, a linguagem interespécies – mesmo entre nós, quando escrevemos ou lemos um poema, estamos usando essa linguagem estrangeira de conversar com o outro – o inquietante ou estranho familiar.

Estes últimos termos do parágrafo anterior, freudianos, chamam atenção para pensarmos que, em certa medida, Viveiros de Castro dialoga com o pensamento de Freud. No texto *O inquietante* / Estranho *familiar*, num primeiro momento, Freud analisa o termo "unheimliche" (que dá a ideia do que não é familiar) e aponta que o que é inquietante é aquilo que deveria manter-se secreto, mas vem à tona. No segundo momento, ao analisar um conto de Hoffmann, "Homem de areia", faz uma oposição entre o interno e o externo, a casa e o fora, a segurança e o risco, a confiança e a desconfiança, etc. Num terceiro momento, ao revisitar o texto, Freud percebe que os limites do familiar e do estranho familiar não são tão bem definidos assim. De modo que o outro, enquanto estranho, pode se situar, inclusive, em nós mesmos, em um determinado contexto, e que pode, inclusive, ser suprimido pela escrita literária. Essa ideia de que somos estranhos para nós mesmos pode se alinhar com a ideia de Viveiros de Castro de eliminar essas oposições do animalismo e do humano, da razão e da emoção, do corpo e da alma, da materialidade e do sublime, etc. A estranheza, pensando aqui como aquilo que não nos é familiar, diria mais sobre nossa ontologia, nossa perspectiva do outro. Nesse sentido, reconhecemos no outro algo nosso e estranhamos a diferença, pois há algo de infamiliar em nós

[85] Viveiros de Castro. *Cosmological Perspectivism in Amazonia and Elsewhere*, p. 77-78.
[86] BARROS. Concerto a céu aberto para solos de aves. In: *Poesia completa*, p. 292.

e que forma algum laço com o outro: Viveiros de Castro apontaria, por exemplo, os animais que se percebem como iguais e percebem o humano como presa/predador, os espíritos ou outros corpos humanos que veriam o humano e o animal de forma diferente etc.[87] Quanto a esse caráter de estranhamento, lemos:

> Como é bom se lembrar da viagem, dos primeiros dias na cidade,
> Da primeira vez que olhou o mar, da impressão de atordoamento.
> Como é bom olhar para aquelas bandas e depois comparar.
> Ver que está tão diferente, e que já sabe tantas novidades…
> Como é bom ter vindo de tão longe, estar agora caminhando
> Pensando e respirando no meio de pessoas desconhecidas
> Como é bom achar o mundo esquisito por isso, muito esquisito mesmo
> E depois sorrir levemente para ele com os seus mistérios…[88]

Neste longo poema, "Olhos parados", de seu terceiro livro, *Poesias* (2010), Barros se entrega à nostalgia de rememorar aspectos marcantes de sua vida. No trecho selecionado, os versos iniciais relatam uma saudade de viagens e da sensação de se ver cercado pela cidade, pelo mar, ou seja, pela grandiosidade que esses lugares o colocam, e se sentir atordoado por isso. Nesse livro, publicado em 1947, Barros trata muito de sua experiência em Nova Iorque e pela Europa, que se deu entre os anos 1943-1945. Onze anos após a publicação desse livro, em 1958, Barros herdaria a fazenda do pai (falecido em 1949) e poderia, assim, retornar a esse lugar da infância como foi a fazenda da Nhecolândia, lugar onde cresceu. Percebe-se que Barros vivenciou tanto a vida pacata e repleta de florestanias da fazenda quanto o falatório e a agitação das grandes metrópoles. O fato de Barros olhar com saudosismo para essa época da infância não significa que ele não apreciasse estar nas grandes cidades, já que, em oportunidade, veremos que, independentemente de onde esteja, ele consegue encontrar essas existências invisíveis que chamam sua atenção. Ainda assim, o poema aponta para uma voz poética que observa as mudanças na cidade e acha tudo estranho e, estando espantado com tudo ao redor, consegue sorrir para os mistérios que ali encontra. Esse estranhamento descrito no poema, esse inquietante, coloca o poeta no lugar de perceber o encontro dele, enquanto ser, com o espaço, e de se perceber um indivíduo repleto de estranhezas – não diferente dos seres que tanto despertam seu interesse. Seleciono outro poema, uma definição poética de poesia feita no poema "Glossário de transnominações em que não se explicam algumas delas (nenhumas) ou menos", em *Arranjos para assobio* (2010):

---

[87] Viveiros de Castro. *Cosmological Perspectivism in Amazonia and Elsewhere*, p. 49.
[88] Barros. Poesias. In: *Poesia completa*, p. 62-63.

Poesia, s.f.

Raiz de água larga no rosto da noite
Produto de uma pessoa inclinada a antro
Remanso que um riacho faz sob o caule da manhã
Espécie de réstia espantada que sai pelas frinchas
de um homem
Designa também a armação de objetos lúdicos
com emprego de palavras imagens cores sons etc.
– geralmente feitos por crianças pessoas esquisitas
loucos e bêbados.[89]

A definição escolhida de poesia traz uma série de imagens como uma raiz de águas que molham o rosto da noite, lugar de pessoas inclinadas à escavação e à terra, águas paradas de um riacho, restolhos que escapam das gretas de um homem e a criação de objetos poéticos. Todas essas características da poesia são atribuídas às crianças, pessoas esquisitas, loucos e bêbados. É possível perceber que Barros se encanta pela figura benjaminiana do sujeito desajeitado, do poeta-trapeiro, do indivíduo estranho. A poesia aqui escolhe estar distante da normalidade e se ornamenta de inutilidades; isto quer dizer que para o fazer poético é preciso uma boa dose de bizarrice no sentido de não convencionalidade. Tudo que é corriqueiro e ordinário não interessa para esse fazer poético – o que interessa aqui não é captar e versejar sobre o grandioso, mas sim perceber no ínfimo algo de incomum e produzir imagens e sons que deem conta e que comportem a pequenez desse ser. Penso não ser, também, o objetivo de Barros engrandecer as insignificâncias, mas, sim, dar a elas o lugar que pode ser aconchegante, que é a poesia.

Se dermos um salto de alguns anos nessa discussão, poderíamos recorrer a Stelio Marras em seu texto "Por uma antropologia do entre: reflexões sobre um novo e urgente descentramento do humano" (2018). Esse texto nos convida a pensar no lugar do entre e, principalmente, a estar entre. O que Stelio Marras discute aqui é que a virada ontológica muda o interesse clássico de estudo dos entes para apostar nos entres. Essa mudança abre possibilidades de percebermos novos mundos e, com isso, também a complexa relação entre os seres. A virada ontológica é um convite para repensar uma ciência hoje desencantada do mundo, tal qual o humano, e que não sirva apenas aos interesses do capitalismo, por ser igualmente e repetidamente humana. O que está no horizonte é destacar as relações que se estabelecem entre os seres, as afinidades, as colaborações, enfim, as conexões que aqui se estabelecem. Assim, compreender que "os relatos e o entendimento de Davi Kopenawa em *A queda do céu* não deveriam nos permitir converter o mundo enunciado pelos Yanomami como o mundo dos

[89] Barros. Arranjos para assobio. In: *Poesia completa*, p. 181.

Yanomami" – afirma Marras –, ao contrário, "[...] penso, é falarmos em co-construções entreontológicas que surgem das diferenças relacionadas e situadas".[90]

A virada ontológica, portanto, ultrapassa a ideia de simplesmente encarar outras epistemes como uma outra ontologia, fazendo-nos, talvez, nos sentir tentados a simplesmente não catalogar outras ontologias e retornar ao mesmo lugar da antropologia clássica de olhar para o pensamento do outro com uma lente antropocêntrica e moderna, mas, sim, entender como essas outras ontologias, esses outros mundos, agora abertos, dialogam entre si – como veremos a seguir: em que e como dialogam as comunidades e os seres que nelas se inserem. Se Marras sugere desantropologizar a antropologia e pensa que seria necessária uma antropologia do entre, podemos pensar que isso também se aplica às outras áreas de conhecimento, como Barros sugere, em *Livro de pré-coisas* (2010), ao afirmar que as "crianças desescrevem a língua. Arrombam as gramáticas".[91] É preciso desescrever a língua, desautomatizar, desver, desouvir etc., em uma busca de "refazer esse mundo, tanto quanto possível e a partir do radicalmente múltiplo".[92] Portanto, um saber que abra essa dimensão das multiplicidades singulares, das muitas ontologias, dos entre-lugares, entre-saberes, entre-olhares e, em Barros, uma poesia do entre. Finalizo essa seção com o poema "Autorretrato falado", último poema de *O livro das ignorãças* (2010):

AUTORRETRATO FALADO

Venho de um Cuiabá garimpo e de ruelas entortadas.
Meu pai teve uma venda de bananas no Beco da Marinha, onde nasci.
Me criei no Pantanal de Corumbá, entre bichos do chão, pessoas humildes, aves, árvores e rios.
Aprecio viver em lugares decadentes por gosto de estar entre pedras e lagartos.
Fazer o desprezível ser prezado é coisa que me apraz.
Já publiquei 10 livros de poesia; ao publicá-los me sinto como que desonrado e fujo para o Pantanal onde sou abençoado a garças.
Me procurei a vida inteira e não me achei – pelo que fui salvo.
Descobri que todos os caminhos levam à ignorância.
Não fui para a sarjeta porque herdei uma fazenda de gado. Os bois me recriam.
Agora eu sou tão ocaso!
Estou na categoria de sofrer do moral, porque só faço coisas inúteis.
No meu morrer tem uma dor de árvore.[93]

[90] Marras. *Por uma antropologia do entre*, p. 259.
[91] Barros. Livro de pré-coisas. In: *Poesia completa*, p. 221.
[92] Marras. *Por uma antropologia do entre*, p. 260.
[93] Barros. O livro das ignorãças. In: *Poesia completa*, p. 324.

Neste poema, em que supostamente Manoel de Barros faz um autorretrato, ainda que misturando fatos de sua biografia e um falseamento, como é de se esperar, afirma que cresceu entre os animais do chão, aves, árvores e rios. Ele aprecia esse lugar, pois ali pode estar entre as pedras e lagartos, isto é, partindo desse lugar para fazer, via poesia, que o desprezível se torne algo estimado – menos o próprio poeta que não gosta de receber muitas honrarias e gosta de se esconder no Pantanal longe de todas os requintes dos círculos literários. O poeta prefere ser abençoado pelos seres que ali coabitam com ele, nesse entre e buscar os caminhos que levam à ignorância. Ao herdar a fazenda de gado em 1958, Barros afirma que são os bois que criam-no, pois ele se ocupa de coisas inúteis. Viver entre as comunidades de seres viventes: eis aqui o interesse do poeta. Como pensar as comunidades e estar entre elas e como elas podem advogar e falar por elas mesmas ainda que a poesia construa algumas pontes?

1.3 Constelações de povos: os passarinhos da mesma plumagem voam juntos

> *Não era mister de ser versado em Kant pra se saber*
> *que os passarinhos da mesma plumagem voam juntos.*
>
> Retrato do artista quando coisa, fragmento 10; Manoel de Barros

Foi Jean-Luc Nancy que deu início a um diálogo sobre a questão da comunidade, ao menos para a filosofia. *A comunidade inoperada* (1983) nasce de uma proposta de Jean-Christophe Bailly, de um fascículo com o tema "comunidade, números" para a revista *Aléa*, com a qual Nancy colaborou com um ensaio. Nancy desenvolve esse texto curto partindo de uma ideia de comunidade que aparecia ainda sem muita profundidade em George Bataille. Conforme veremos, o ensaio resultou em uma série de desdobramentos de textos que o seguiram. Nancy trata sobre o lugar da comunidade, sua dissolução, sua inoperância, afirmando que a civilização, no sentido de sociedade, criou a ideia do indivíduo como autossuficiente e descolado da comunidade, e é por esse motivo que esta não encontra lugar nesse mundo: os povos originários, os animais, os marginalizados, as árvores etc., ou seja, as comunidades perderam espaço na sociedade, que pasteurizou as singularidades com a figura do indivíduo. Por outro lado, a "comunidade é o que se dá sempre para e pelo outro. Não é o espaço de 'mim mesmo' – [...] – mas aquele dos *eus*, que são sempre *outrem*".[94] A comunidade é o que se relaciona ao outro como espaço da experiência e do ser-fora-de-si. Enquanto cai sobre a

[94] Nancy. *A comunidade inoperada*, p. 43.

civilização uma noite comunal[95] que impossibilita a comunicação, encontramos nas comunidades focos de luz que convidam para o olhar e para a escuta – a comunidade existe porque se comunica, defende o filósofo.

Por se comunicar, é imprescindível que a comunidade esteja sempre aberta ao outro. Na verdade, aponta Nancy, o que coloca em risco a comunidade é o indivíduo que deseja regular a comunidade. A comunidade, no entanto, ocorre numa tentativa de comunicação que acontece não por um senso de comuna, mas, sim, de partilha – Rancière chamará de "partilha do sensível". A comunidade, conforme argumenta Nancy, não pode ser pensada, pois ela é o desdobramento dos muitos diálogos, desejos, singularidades. Por esse motivo o indivíduo se apresenta aqui como uma ideia infinita, já que ele acredita encerrar nele mesmo seu mundo de impensáveis possibilidades.[96] Já a singularidade é finita, pois ela se apresenta como abertura para o outro, para as fronteiras da singularidade – entre ela e outras e mesmo entre ela e ela mesma. Por esse motivo não há sentido pensar comunidades humanas, por exemplo, e não pensar comunidades animais, vegetais, minerais, fúngicas etc.[97] A comunidade, em sua pluralidade de seres e desejos, comunica justamente isso: a finitude. Ao ser finito é necessário que, ou melhor, é desejável que haja o outro. Roland Barthes, em seu texto "Escuta" menciona algo interessante a esse respeito: "A injunção de escutar é a interpelação total de um sujeito por outro: coloca, acima de tudo, o contacto quase físico desses dois sujeitos (pela voz e a orelha): cria a transferência: 'escute-me' quer dizer: *toque-me, saiba que eu existo*".[98] A abertura para a escuta do outro é uma constatação – para o que escuta e para o que é escutado – de que há ali uma existência, antes invisível e agora presente, pulsante, sonora, tátil. Isto é, estar atento aos *insignificantos* é relacionar-se com a existência dos seres. A poesia, enquanto linguagem que transita pela escuta e constatação da presença dos viventes, é, igualmente, uma forma de estabelecer algum diálogo ou um canto em formato de anunciação.

Talvez seja possível relacionar o argumento das singularidades de Nancy com a ideia de bolhas de Peter Sloterdijk. No primeiro livro de sua série *Esferas*, Sloterdijk revê o conceito de *dasein* heideggeriano, pensando não em uma ontologia ou filosofia do ser, mas, sim, uma

[95] Essa ideia de noite, tão cara a Bataille e Blanchot, e que também aparece no texto de Nancy, reaparecerá nesta tese em oportunidade, quando recuperar o texto de Georges Didi-Huberman.
[96] Um texto me ocorre aqui: Sylvio de Souza Gadelha tem um artigo muito interessante sobre esse assunto. Nesse texto, ele discute como a mentalidade neoliberal vem afetando o lugar-tempo da infância e gerando crianças que precisam ser superprodutivas, bem-informadas e consumistas. Nesse sentido, o indivíduo que se pensa munido de todas as possibilidades para empreender, vencer o mundo pela sua força e merecimento, desprezando toda e qualquer noção de coletividade. Cf. Gadelha. In: Kohan. *Devir-criança da filosofia: infância da educação*, p. 123-138.
[97] Nancy. *A comunidade inoperada*, p. 59.
[98] Barthes. *O óbvio e o obtuso*, p. 241.

filosofia da imunidade. Isto porque o que Sloterdijk desenvolverá nesse texto é uma meganarrativa do ser ainda embrionário em contato com a mãe, a psicoacústica da gestação, o nascimento, as castrações e, consequentemente, a necessidade de construir uma bolha que o abrigue. Ao tentar responder à pergunta "onde estamos quando estamos no mundo?",[99] realiza um grande esforço de pensar as respostas imunológicas ao mundo e aos espaços. Partindo dos primórdios da existência humana na terra e chegando na tecnosfera, nosso mundo tecnológico de contatos virtuais, temos as bolhas como respostas imunológicas ao mundo de um sujeito que agora vive separado e igualmente preso. A teoria de Sloterdijk se desenvolverá para pensar as espumas, ou seja, os contatos que se desenvolvem entre as bolhas que se agrupam por interesses ou condicionamentos, ou seja, as comunidades. Seria preciso desenvolver mais esse raciocínio para pensar as comunidades-espumas, mas o que Nancy pensa caminha em sentidos similares, isto é, de comunidades formadas por seres finitos como bolhas, mas que se encontram, e a multiplicidade desses contatos irá formar comunidades-espumas com incontáveis possibilidades de relações. Uma comunidade informe, ainda que tenha algo que a caracterize. Que abriga indivíduos, ainda que esses não sobressaiam sobre a comunidade da mesma forma que não são anulados por ela.

Portanto, a comunidade não se constitui de encontros de semelhantes, ou seja, não é uma busca do igual no outro, mas, sim, encontrar na alteridade algo que possa ser partilhado. É por esse motivo que o capitalismo vai absorvendo as comunidades, por torná-las mercadorias produzidas em série, anulando as singularidades que ali residem. É necessário para o encontro com as singularidades, ressalta Nancy, uma literatura que se inscreva como potência. Isto quer dizer uma poesia que se articule como parte de uma comunidade, sabendo da impossibilidade de falar por ela, já que é tão múltipla. Sabendo mesmo da impossibilidade de falar por um único sujeito dessa comunidade, já que não é traduzível o que ele diz – não se trata, portanto, de se manter estático diante do silêncio que esse encontro propõe, tampouco tagarelar assumindo o lugar dos sujeitos dessa comunidade, mas, sim, imaginar possíveis conexões e, então, "partilhar o sensível" desse encontro. No quarto fragmento da primeira parte de *Menino do Mato* (2010), é possível perceber essa tentativa de articulação no poema:

> IV
>
> Lugar mais bonito de um passarinho ficar é a palavra.
> Nas minhas palavras ainda vivíamos meninos do mato,
> um tonto e mim.
> Eu vivia embaraçado nos meus escombros verbais.
> O menino caminhava incluso em passarinhos.
> E uma árvore progredia em ser Bernardo.

[99] Sloterdijk. *Esferas*, I, p. 29.

Ali até santos davam flor nas pedras.
Porque todos estávamos abrigados pelas palavras.
Usávamos todos uma linguagem de primavera.
Eu viajava com as palavras ao modo de um dicionário.
A gente bem quisera escutar o silêncio do orvalho sobre as pedras.
Tu bem quisera também saber o que os passarinhos sabem sobre os ventos.
A gente só gostava de usar palavras de aves porque eram palavras abençoadas pela inocência.
Bernardo disse que ouvira um vento quase encostado nas vestes da tarde.
Eu sonhava de escrever um livro com a mesma inocência com que as crianças fabricam seus navios de papel.
Eu queria pegar com as mãos no corpo da manhã.
Porque eu achava que a visão fosse um ato poético do ver.
Tu não gostasse do caminho comum das palavras.
Antes melhor eu gostasse dos absurdos.
E se eu fosse um caracol, uma árvore, uma pedra?
E se eu fosse?
Eu não queria ocupar o meu tempo usando palavras bichadas de costumes.
Eu queria mesmo desver o mundo. Tipo assim: eu vi um urubu dejetar nas vestes da manhã.
Isso não seria de expulsar o tédio?
E como eu poderia saber que o sonho do silêncio era ser pedra![100]

Os passarinhos povoam, então, as palavras. A voz do poema percebe que suas palavras são habitadas por alguns outros, uma multiplicidade singular. Havia uma árvore, por exemplo, que caminhava para ser Bernardo, já que o encontro de ambos produz esse outro-ser-agora-junto. Se a natureza se abrigava nas palavras, as palavras abrigavam todos aqueles meninos do mato que falavam de forma primaveril. E assim: querer ouvir o silêncio das coisas, saber o que as aves sabem sobre os ventos, as águas etc. As palavras das aves insistem em verdejar inocências, o que atrai o ser dessa voz. Assim, o poeta deseja escrever poemas sérios como as crianças que fazem dobraduras preservando a absurdez das palavras. Fazer, portanto, do olhar, da escuta, do contato e da aproximação um ato poético. E se o poeta fosse um caracol, uma árvore, uma pedra? E se fosse? Pela poesia, ao desver o mundo, ele era; "o menino caminhava incluso em passarinhos", isto é, o menino compunha uma comunidade com os pássaros – mesmo sem ser pássaro, mesmo que uma comunidade de pássaros a cada dia que passa se mostre mais inoperada, não por não existir, mas pelo esforço sistêmico da civilização para que ela deixe de existir e, sobretudo, que ela não se expresse, que seja derrubada com os estilingues do mercado, que os cantos passarinhais sejam substituídos pelos maquinários e arranha-céus.

[100] Barros. Menino do mato. In: *Poesia completa*, p. 452-453.

A comunidade dos pássaros seria para Nancy inoperada, pois há poucos que a escutam, mais que isso, há poucos os que se dispõem a manter essa comunidade como falante e necessária para o mundo. Esse ser caminha incluso entre os pássaros por querer estar em contato com essa comunidade, mesmo sendo de outra. Penso que os pássaros hão de aceitá-lo bem, talvez até defequem nele como um sinal de afeto e tentativa de comunicação.

Não demorou muito para que Maurice Blanchot escrevesse um texto respondendo Jean-Luc Nancy.[101] *A comunidade inconfessável* foi publicado ainda em 1983, mesmo ano do texto de Nancy e marca um momento final na produção de Blanchot em textos que pensam sobre o encontro com o radicalmente outro. Sendo assim, a comunidade, no entendimento de Blanchot, é um convite necessário, já que se trata do momento em que "a existência de cada ser chama o outro ser, ou uma pluralidade de outros".[102] Existências que convidam outras, uma pluralidade delas. A comunidade inoperada de Nancy, ou seja, o impedimento para a existência da comunidade, são mecanismos de massificação que tentam tornar esse fenômeno dos encontros algo que exponha não as diferenças e singularidades, mas o sintético que se produziu de comum. Em ambos os textos há uma reflexão sobre os regimes totalitários ou pautados em uma ideia de comunhão, mas que revelam uma tentativa de conduzir todos a uma unificação.

A comunidade não poderia dissolver e anular seus membros visando a uma unidade, não é a congregação do comum, mas, antes, a abertura para a palavra e o silêncio.[103] A comunidade, então, não pode ser o lugar do êxtase e da soberania, mas, sim, algo que Nancy e Blanchot – e posteriormente Rancière – chamam de partilha. Em Blanchot, essa partilha soa como um segredo silencioso, como uma amizade em que descobrimos o desconhecido em nós mesmos e podemos experimentar uma solidão compartilhada – de uma outra ordem, que não poderia ser experienciada estando sozinho. Compartilhar a estranheza e a presença ausente, o cansaço descrito em seu texto *A conversa infinita* – desse estar junto, pois não haveria outro lugar, uma escolha que só se alcança pelo fascínio de perceber que estar com esse outro é, em alguma medida, estar também fora de si. No trecho a seguir, Blanchot apresenta de modo

[101] No prefácio do tradutor, Philip Armstrong, ao livro de Jean-Luc Nancy, *The Disavowed Community* (2016), temos o contexto de resposta por parte de Blanchot. Segundo Armstrong, Blanchot responde a Nancy ainda nesse ano por três motivos: o primeiro por ser um assunto que já era de seu interesse e que já estaria no radar do filósofo. Em segundo lugar, por Blanchot aparecer no texto – mais como uma alusão do que citado propriamente – e, por fim, por Blanchot não concordar com a leitura que Nancy faz de Bataille, principalmente no que diz respeito ao conceito de política. Há uma entrada a se pensar: Blanchot parece apontar que Nancy leu mal o texto de Bataille. É preciso lembrar que Bataille e Blanchot eram amigos íntimos. Esse texto, *The Disavowed Community*, sobre o qual não me demorarei, é uma revisitação de Nancy a essa conversa infinita traçada com Blanchot, além de lançar novos olhares e reflexões sobre o tema da comunidade. Cf. Nancy. *The Disavowed Community*. 2016b.
[102] Blanchot. *A comunidade inconfessável*, p. 17.
[103] Blanchot. *A comunidade inconfessável*, p. 19.

escorregadio, como é comum de sua escrita, uma ampliação da discussão sobre comunidade apresentada por Bataille e estruturada por Nancy. Lemos:

> Como não buscar nesse espaço onde, durante um tempo que vai do crepúsculo à aurora, dois seres não têm outra razão de existir além de se expor inteiramente um ao outro, inteiramente, integralmente, absolutamente, a fim de que compareça, não a seus olhos, mas a nossos olhos, sua comum solidão, sim, como não buscar nesse espaço e como não reencontrar nele "a comunidade negativa, a comunidade dos que não têm comunidade"?[104]

Primeiramente, pensar a comunidade como um espaço-sem-espaço e um tempo-sem-tempo, já que a comunidade pode, mas não necessariamente é, estar confinada a um lugar-tempo. Sobre essa inespecificidade, em outro momento do texto, Blanchot chega a afirmar que Bataille, em seu estilo solitário de viver, inaugura em si uma comunidade de ausência – o que caminharia para a ausência de comunidade, talvez como todas caminhem –, mas ainda assim uma comunidade. Esses seres singulares encontram desejo de existência em se expor inteiramente para o outro e experimentarem uma solidão compartilhada, como se ser sozinho com alguém exibisse uma nova dimensão de estar junto, ainda que só, e de um estar-no-mundo que ganha um novo sentido/sentir-se no mundo. Isso acontece ao olhar da comunidade que assiste a esses dois seres pluralmente singulares que estão abertos, transparentes, exibindo toda sua invisibilidade e entoando todo o silêncio que lhe cabe. Esse encontro haverá de conduzir esses seres para "a comunidade dos que não têm comunidade" – termo que Blanchot recupera de Bataille. Por fim, inconfessável. Conforme se lê no segmento final:

> A comunidade inconfessável: será que isso quer dizer que ela não se confessa, ou então que ela é tal que não há confissões que a revelam, já que, cada vez que se falou de sua maneira de ser, pressente-se que não se apreendeu dela senão aquilo que a faz existir por ausência? Então, melhor teria valido se calar? Melhor valeria, sem pôr em valor seus traços, vivê-la naquilo que a torna contemporânea de um passado que jamais pôde ter sido vivido? O preceito de Wittgenstein célebre demais e reiterado demais, "É preciso calar aquilo do qual não se pode falar", indica justamente que, já que ele não pôde, ao comunicá-lo, se impor o silêncio a si mesmo, é que, em definitivo, para se calar, é preciso falar.[105]

A comunidade inconfessável não se trata de uma comunidade ausente, já que sua ausência não significa sua inexistência, tampouco que ela não se expressa ou não confessa algo, mas, sim, que o que ela confessa é justamente o que ela revela em sua ausência, em silêncio. Nancy, ao revisitar essa questão da comunidade, em um breve texto de nome "The confronted Community" (A comunidade confrontada), usado como prefácio de uma edição especial de *A comunidade inconfessável*, comenta sobre essa ideia do inconfessável: "What is unavowable is

[104] Blanchot. *A comunidade inconfessável*, p. 69.
[105] Blanchot. *A comunidade inconfessável*, p. 76-77.

not unsayable. On the contrary, the unavowable does not cease to be spoken, to speak itself in the intimate silence of those who could but cannot avow".[106] Isso não significa que iremos silenciar a comunidade para melhor ouvi-la, antes ouvir essas comunidades e impormos um silêncio – mas desta vez a nós mesmos. Trata-se, evidentemente, de silenciar-se para ouvir melhor o outro.[107] A comunidade inconfessável é falante e desejosa e só precisa de sujeitos que queiram ouvi-la; portanto é um convite para a partilha, para um saber que se dá às avessas, algo recorrente na poética de Barros, a exemplo do poema a seguir:

> O mundo meu é pequeno, Senhor.
> Tem um rio e um pouco de árvores.
> Nossa casa foi feita de costas para o rio.
> Formigas recortam roseiras da avó.
> Nos fundos do quintal há um menino e suas latas
> maravilhosas.
> Seu olho exagera o azul.
> Todas as coisas deste lugar já estão comprometidas
> com aves.
> Aqui, se o horizonte enrubesce um pouco, os
> besouros pensam que estão no incêndio.
> Quando o rio está começando um peixe,
> Ele me coisa
> Ele me rã
> Ele me árvore.
> De tarde um velho tocará sua flauta para inverter os ocasos.[108]

O primeiro fragmento da seção "Mundo pequeno", em *O livro das ignorãças* (2010), apresenta uma voz poética que pensa um mundo pequeno, já que o mundo que o interessa tem a extensão de um rio com algumas árvores e seres que estão contidos nesse entremeio. De costas para esse rio, um menino brinca com latas velhas, seu olho exagera as cores. Esse olhar exagerado para o pequeno, algo que será recorrente na poética manoelina, diz de uma poesia que pensa às avessas e que, por isso, está comprometida com um verso inclinado para o inverso das coisas que estão comprometidas com as aves e com os viventes do mundo. Assim, o poeta

---

[106] "O que é inconfessável não é indizível. Pelo contrário, o inconfessável não cessa de ser dito. Dito em si mesmo no silêncio íntimo daqueles que podiam, mas não conseguiram confessar". Cf. Nancy. *The confronted Community*, p. 31.

[107] Penso ser oportuno acrescer duas leituras acerca da comunidade. Primeiramente, *Termos da política: comunidade, imunidade, biopolítica* (2017), de Roberto Esposito. Nesse texto, Esposito pensa a comunidade como o elemento de obrigatoriedade que existe entre membros, isto é, as interconexões necessárias para que uma comunidade exista. A ausência nessas atuações é uma interessante conexão com o próximo texto: *A comunidade que vem* (2013), de Giorgio Agamben, que, partindo de um contexto de crescimento da ideologia neoliberal e da exaltação da individualidade, discorre sobre como seria a comunidade nesse contexto cada vez mais centrada na experiência do indivíduo. O ser dessa comunidade, conforme afirma Agamben, é um ser qualquer, já que não conseguimos definir esse ser porvir. Sendo a comunidade marcada pela diferença, a comunidade que vem talvez seja formada por vários indivíduos que marcam espaços, lutas, constroem e se desfazem com objetivos completamente distintos. A comunidade que vem é o encontro de tantas forças opostas que vão se anulando em potências sem ato, algumas que se resolvem em si, outras que seguem inoperantes, pegando o termo de Nancy.

[108] Barros. O livro das ignorãças. In: *Poesia completa*, p. 315.

irá perceber que o convite inevitável se desenha: quando um rio "começa" um peixe, ele o convida ao estado coisal; ele o seduz à comunidade dos sapos e as palavras hão de querer pousar nele, que permanece parado em estado arbóreo. De tarde, ao fim dessa observação do poeta, algum velho vai tocar uma flauta e inverter os ocasos – talvez o poeta tenha de voltar a sua comunidade, mas agora um outro, com um olhar que vai exagerar as pequenices.

Penso ser oportuno o momento de empreender uma tentativa de leitura a contrapelo de povos que são fundamentais para toda virada ontológica com a qual pretendo afinar à poesia de Barros. A comunidade indígena pode ser pensada como uma comunidade dos que não têm comunidade por ser inoperada no sentido de Nancy, ou seja, impossibilitada de existir, e inconfessável no sentido blanchotiano, de uma comunidade que, mesmo com todas as tentativas de silenciamento, encontra um espaço de sobrevivência pela potência de sua voz. Uma comunidade à qual Georges Didi-Huberman dirá que muitas vezes só lhe restam olhos para chorar. Pretendo, aqui, unir o que tracei na primeira parte a partir de uma leitura a contrapelo benjaminiana ou uma ontologia às avessas de Manoel a um pensamento sobre uma comunidade que há séculos guarda o segredo do contato com o outro animal, vegetal, mineral, sonoro, onírico etc., os povos indígenas, cujos saberes nos servirão para ler as outras comunidades.

Imaginemos isto: um povo todo em lágrimas. Homens armados que chegam atirando com armas metálicas – cada disparo, antes minério das montanhas, torna-se um projétil da morte. Esse povo, mais uma vez derrotado, assiste à terra ser devastada e mais vidas sendo tomadas. São mais do que lágrimas, já que, além de chorar ao ver as crianças e os demais parentes que morrem, eles também sentem a dor de ver a terra e os animais que choram junto.[109] Se o espírito ancestral de alguns desses povos paira nas árvores, como lemos em Davi Kopenawa,[110] sem floresta os ancestrais ficam perdidos, sem lugar no mundo. O que fazer para

[109] Sobre essas violências a lista é interminável. Além dos casos de Bruno Pereira e Dom Phillips, da chacina Yanomami em 2022, gostaria de ressaltar o texto de Osmar Veronese e Jaqueline Reginaldo de Almeida, "O descaso com o direito fundamental à saúde dos povos indígenas no enfrentamento da pandemia de covid-19: a consolidação de uma necropolítica no Brasil" (2021), que faz uma leitura de como os povos indígenas foram abandonados pela gestão do governo Bolsonaro durante a pandemia, sendo essa uma escolha arbitrária de quem merece sobreviver e quem merece ser exposto aos riscos eminentes do vírus. Nesse sentido, conforme demonstram os estudos, epidemias são mais letais para esses povos devido à deficiência de imunidade, pois eles não têm contato com tantos vírus quanto nós que vivemos nos grandes centros urbanos. Por esse motivo, a necropolítica, conceito de Achille Mbembe que é basilar para a análise dessa escolha de valoração da vida, é também usada como instrumento teórico para a análise de Rodrigo Alvarenga e Elston Américo Junior, "Da biopolítica à necropolítica contra os povos indígenas durante a Ditadura Militar brasileira (1964-1985)" (2019), que pensam a necropolítica como uma máquina de morte usada pela Ditadura Militar contra esses mesmos povos.

[110] Tal qual lemos em *A queda do céu (2015)*, "em todos os lugares onde vivem humanos, a floresta é assim povoada de espíritos animais. São as imagens de todos os seres que andam pelo solo, sobem pelos galhos ou possuem asas, as imagens de todas as antas, veados, onças, jaguatiricas, macacos-aranha e guaribas, cutias, tucanos, araras, cujubins e jacamins. Os animais que caçamos só se deslocam na floresta onde há espelhos e caminhos de seus ancestrais yarori que se tornaram espíritos xapiri" e ainda "a despeito de tudo isso, depois de chorar muito e de pôr as cinzas de nossos mortos em esquecimento, podemos ainda viver felizes. Sabemos que os

se ter um lugar no mundo? Seria necessário, primeiramente, demarcar a terra ao mesmo tempo em que se luta por uma desterritorialização do olhar colonizador. Quando menciono a terra, penso aqui em território, partindo da construção desse conceito nas colaborações de Gilles Deleuze e Felix Guattari. De modo específico, Guattari, em *Micropolítica: cartografias do Desejo* (1996), afirma que

> a noção de território aqui é entendida num sentido muito amplo, que ultrapassa o uso que fazem dele a etologia e a etnologia. Os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos. O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente "em casa". O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto de projetos e representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos.[111]

Nesse fragmento, Guattari aponta para uma concepção de território que transborda a noção geográfica, pois, além do espaço físico, é também aquele em que essa singularidade percebe enquanto casa e habitação para seu olhar e, portanto, sua forma de sentir o mundo que flui e frui por ele. Nesse lugar, então, abre-se uma nova dimensão de saberes, sabores, cores e sons que formam o lar desses povos. Estar na mata, para esses povos, é, antes de tudo, estar em contato com esse devir-outro-de-mim, já que aqui há uma noção de fazer parte – não de comunidade como ocorre no pensamento cristão, mas de comunidade de seres singulares na esteira da comunidade inconfessável de Maurice Blanchot, conforme discorri anteriormente. Adris André de Almeida escreve um texto precioso sobre o espaço nos poemas de Manoel de Barros, "Dos espaços vividos: o quintal reabitado de Manoel de barros" (2011). Usa o quintal como um lugar pequeno, mas que é povoado por incontáveis pequenos habitantes que despertam muito interesse no poeta. O quintal é pensado como um lugar da infância e, portanto, do afeto e da memória, conforme podemos ler no décimo terceiro fragmento do poema "Mundo pequeno" em *O livro das ignorãças* (2010):

> XIII
>
> Estou atravessando um período de árvore.
> O chão tem gula de meu olho por motivo que meu
> olho tem escórias de árvore.
> O chão deseja meu olho vazado pra fazer parte do
> cisco que se acumula debaixo das árvores.
> O chão tem gula de meu olho por motivo que meu
> olho possui um coisário de nadeiras.
> O chão tem gula de meu olho pelo mesmo motivo

mortos vão se juntar aos fantasmas de nossos antepassados nas costas do céu, onde a caça é abundante e as festas não acabam" (Kopenawa. *A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami*, p. 121, 78 e 79). Dito de outra forma, a floresta, povoada de espíritos animais e ancestrais, quando derrubada, perde sua potência de território. Esses espíritos agora não têm mais onde habitar. A destruição da floresta, para esses povos, é também uma destruição da conexão com os antepassados que possuem um vasto conhecimento das coisas que se passam ali.

[111] Guattari. *Micropolítica: cartografias do Desejo*, p. 323.

que ele tem gula por pregos por latas por folhas.
A gula do chão vai comer o meu olho.
No meu morrer tem uma dor de árvore.[112]

Por estar caminhando para se tornar árvore, a voz poética começa a criar raízes e, consequentemente, desperta o interesse do chão, que vê nessa interação vínculos possíveis. Caminho sem volta: o poeta tem escórias de árvore em seu corpo, talvez tenha na língua os verbos conjugados em verde, coisa que o chão entende bem. O olhar desse poeta acompanha os ciscos nas árvores, ou seja, é um olhar muito atento para o coisário – penso ser um bestiário, só que de coisa besta sem utilidade nenhuma – e para os nadas que preenchem o mundo do poeta. De modo que o espaço, o chão, o território são pensados aqui como um vivente: que deseja o olhar do poeta, que participa, que ensina, visto que o "olho é uma coisa que participa o silêncio dos outros. Coisa é uma pessoa que termina como sílaba. O chão é um ensino".[113] O trecho final do poema "Glossário de transnominações em que não se explicam algumas delas (nenhumas) ou menos", em *Arranjos para assobio* (2010), aponta para um olhar que se conecta com o silêncio dos outros e um chão como uma escola. Essa noção de um território falante e vivo presente em Barros é característica das muitas cosmovisões dos povos indígenas.

E é por esse motivo que esse povo está em lágrimas, pois sofrem inúmeros ataques políticos, apagamento pela aculturação e epistemicídio, atos de violência e que se desdobram em um genocídio, invasão de suas terras etc. Para esses povos, "só restam os olhos para chorar", segundo Didi-Huberman argumentou no texto *Povo em lágrimas, povo em armas* (2021), que discorre sobre a emoção como uma potência de rebeldia e resistência. Há "com muita frequência, a pobreza de povos inteiros: não apenas porque estão materialmente necessitados, famintos ou aterrorizados, não apenas porque são politicamente sub-representados".[114] Também nossos povos indígenas vivem essa tensão constante de ameaças e pobreza, que é resultado de terras tornadas improdutivas, da monocultura do agronegócio. Didi-Huberman continua: "sempre sofrendo humilhações, alienação, opressão, correndo o risco de ser extintos, eles se expõem, primeiramente, chorando por sua sina coletiva, expondo apenas seu impoder".[115]

A pobreza de povos inteiros – povos indígenas – é que, além de estarem desassistidos pela gestão pública no que tange à saúde, segurança e educação, eles têm pouquíssima

[112] Barros. O livro das ignorãças. In: *Poesia completa*, p. 322-323.
[113] Barros. Arranjos para assobio. In: *Poesia completa*, p. 184.
[114] Didi-Huberman. *Povo em lágrimas, povo em armas*, p. 26.
[115] Didi-Huberman. *Povo em lágrimas, povo em armas*, p. 26.

representação política e sofrem toda sorte de ataques. Se não foram extintos[116] é porque têm essa força de sobrevivência. O choro nas aldeias e comunidades se intensifica: chegam notícias de invasões de garimpeiros, policiais, traficantes de drogas e madeireiros e, em consequência, mais membros das comunidades tombam diante dos ataques. As lágrimas escorrem pelo rosto colorido de jenipapo e urucum. Como esses povos vão se defender contra uma máquina política que flexibiliza a invasão e a extração em terras de povos originários? Davi Kopenawa chora. No livro *A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami* (2015), vemos uma série de descrições de um jovem que chora a morte de muitos dos seus, sempre tomado de muita raiva e desejo de vingança. Algo que podemos ler em Didi-Huberman, que afirma que "na dor, choramos por nós mesmos. Na dor, a emoção diz 'eu'".[117] O líder indígena Yanomami narra essa experiência do pranto: "choramos nossos mortos por muito tempo, durante várias luas, pois carregamos sua dor no fundo de nós e não paramos de querer vingá-los. Por isso nossos ancestrais apreciavam a bravura guerreira tanto quanto os dos brancos amavam suas mercadorias!".[118] Uma parcela dos homens da "sociedade do consumo" quer acabar com o seu e com outros povos indígenas. Depois de chorar muito esses mortos, há ainda neles esse *phatos* de vingança. Os ancestrais apreciam a bravura guerreira de querer proteger a floresta, mas essa bravura se evidencia também por meio de um povo que se emociona e chora – choro que já possui uma potência de ação.

É necessário que essa dor flua para emoção, pois assim expressa mais do que simplesmente a ira do indivíduo. E "é justamente [isso] o que acontece quando expomos nosso impoder na energia do pranto [...] uma dor pode se transformar em desejo, um impoder em possibilidade, uma paixão em ação".[119] Para Didi-Huberman, o phatos como impulso e o desejo como força, tece uma reflexão acerca de um caminho que se abre em meio à dor que pode conduzir para uma ação. Quando isso acontece, a emoção já não diz "eu", mas, sim, "nós", conforme argumenta Didi-Huberman, retomando Gilles Deleuze. Logo, aponta para esse

[116] Laura Pereira Furquim, no ensaio "O acúmulo das diferenças: nota arqueológica sobre a relação entre sócio e biodiversidade na Amazônia antiga" presente em *Vozes vegetais: diversidade, resistência e histórias da floresta* (2020) de Joana Cabral de Oliveira, aponta que nossa população indígena chegou aqui aproximadamente há 22 mil anos e era por volta de 90% maior do que a população que temos hoje. Um número gigantesco de indígenas foi sendo dizimado ao longo dos séculos, principalmente após a chegada dos europeus em sua missão de saquear essa terra. Cf. Furquim. In: de Oliveira (Org). *Vozes vegetais: diversidade, resistência e histórias da floresta*, p. 125-128.
[117] Didi-Huberman. *Povo em lágrimas, povo em armas*, p. 199.
[118] Kopenawa. *A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami*, p. 442.
[119] Didi-Huberman. *Povo em lágrimas, povo em armas*, p. 30-31.

movimento de entender a dor como uma possível geratriz de ação coletiva.[120] Essa possibilidade que se abre quando "a emoção como impasse dá lugar à emoção como abertura"[121] e que vira possibilidade de ação, de emancipação.

No filme *A última floresta* (2021), dirigido por Luiz Antônio Bolognesi, estrelado e com a consultoria de Davi Kopenawa, vemos uma cena também narrada em seu livro, na qual os garimpeiros chegam às terras Yanomami para atacar e os guerreiros daquele povo defendem suas terras. Kopenawa afirma que "resolvemos então nos instalar na floresta, longe deles. Ansiosos, ficamos em alerta até amanhecer, sem conseguir dormir direito. No dia seguinte, tomamos o caminho de volta. Foi assim que, pela primeira vez, tentei, junto com os meus, defender a floresta contra os garimpeiros".[122] Esse episódio, encenado no filme, refere-se à primeira vez, após tanto pranto e dor de perdas sofridas por aquele povo, que o líder Yanomami organiza com a comunidade uma defesa do território contra uma investida dos garimpeiros e é necessário "compreendermos que o 'povo em lágrimas' não está tão desarmado assim, muito pelo contrário, pois o lamento vai terminar em um verdadeiro 'apelo as armas'".[123] Ato esse que parece responder à provocação: "o que falta, então, aos corpos em lágrimas para atingirem essa consistência mais 'verdadeira' [...] da emoção? Faltam os corpos que apelam", isto porque "os povos em lágrimas são, primeiramente, povos que apelam".[124] Os povos que choram são os que, potencialmente, apelam.

O xamã entende que era preciso defender com flechas o território de seu povo. E é por isso que ele se debruça na reflexão de como ele poderia manter seguro seu território: pegaria sempre em armas? Teria de lutar uma guerra sem previsão de fim? Kopenawa relata: "não sabia o que é defender a floresta. Não sabia como fazer ouvir minha voz nas cidades. Foi apenas mais tarde, depois de a estrada ter rasgado a floresta, que comecei a pensar com mais firmeza. Comecei a sonhar cada vez mais com a floresta que Omama criou para nós e, pouco a pouco, suas palavras aumentaram e se fortaleceram dentro de mim".[125] Temos, nessas palavras, um líder indígena que inicia um processo de reflexão sobre a importância de, mais do que defender a floresta com suas flechas, fazer com que sua voz fosse ouvida, como podermos ler no fragmento a seguir:

---

[120] E "é nesse momento que a expressão das lágrimas sobre os rostos dos 'queixosos' faz da emoção assunto coletivo que, eventualmente, modifica o devir de todos. E aqui se trata de um gesto político." (Didi-Huberman. *Povo em lágrimas, povo em armas*, p. 484).
[121] Didi-Huberman. *Povo em lágrimas, povo em armas*, p. 43.
[122] Kopenawa. *A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami*, p. 339-340.
[123] Didi-Huberman. *Povo em lágrimas, povo em armas*, p. 224-225.
[124] Didi-Huberman. *Povo em lágrimas, povo em armas*, p. 481, 482, 478.
[125] Kopenawa. *A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami*, p. 310.

> Depois começamos a cercar o acampamento dos brancos, com os arcos retesados, prontos para disparar nossas flechas. Tudo estava silencioso, a maioria dos garimpeiros estava trabalhando longe dali, chafurdando em seus buracos de ouro. [...] Quando finalmente perceberam nossa presença, pareciam aterrorizados. Ficaram imóveis e mudos. [...] Então me aproximei, para falar com eles. [...] "Não, não queremos comer, queremos falar!". Começaram a se acalmar um pouco. Depois, aos poucos, outros garimpeiros foram chegando e eu me dirigi também a eles: "Não viemos para fazer guerra, mas para pedir a vocês que saiam deste lugar. Queremos convencê-los com nossas palavras, não com nossas flechas. Vocês destroem a floresta, pensando que está vazia, mas não está. Há nela muitas de nossas casas e nós bebemos a água desses rios que vocês sujam!".[126]

Aqui temos Kopenawa percebendo que era preciso estar preparado para um ataque de flechas, mas tentando, de alguma forma, algum diálogo – "Queremos convencê-los com nossas palavras, não com nossas flechas".[127] Pensar na força de sobrevivência das flechas e das palavras é refletir que uma não anula a outra. É preciso se defender e buscar melhorias nas mais diferentes esferas e tendo em vista a particularidade de cada uma delas. O líder indígena afirma: "meu pensamento ganhou firmeza e minhas palavras aumentaram. Resolvi falar como eles. De modo que foi ao ouvi-los que realmente aprendi a defender minha floresta".[128] Ao escutar esses invasores é que o xamã consegue entendê-los e consegue defender a floresta de forma mais efetiva. Há, aqui, uma abertura para ação na mesma medida que permanece a abertura para o outro. Sabemos que nem sempre esses entraves podem ser solucionados por meio de diálogo, mas o ativista faz essa tentativa. Kopenawa, ao longo do livro mencionado, se dá conta de que os povos indígenas precisam ocupar os espaços de saberes,[129] nos debates ambientais[130],

---

[126] Kopenawa. *A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami*, p. 338.
[127] Kopenawa. *A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami*, p. 338.
[128] Kopenawa. *A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami*, p. 326.
[129] Abrindo o ciclo de palestras de comemorações dos 95 anos da UFMG, o Ciclo Futuro, Ailton Krenak e Davi Kopenawa fizeram uma fala que recebeu o nome de "Diálogos pela (re)existência em um mundo comum". Ao final da comunicação, Kopenawa, ao ser perguntado sobre qual mensagem ele gostaria de deixar aos jovens brasileiros, pede que a universidade abra espaço para os jovens da tribo estudarem lá e, assim, possam voltar para ajudar a comunidade Yanomami. Mais do que oportunidade de ingressar, apoio da universalidade. Ele chega a afirmar: "eu sei que vocês têm dinheiro". Kopenawa diz que prefere ver os jovens da sua comunidade estudando do que sendo corrompidos pelo garimpo e por atividades ilegais que se alastram nos territórios de sua comunidade. Cf. UFMG. *Diálogos pela (re)existência em um mundo comum*, 2022.
[130] Durante a COP26 (A Conferência das Partes), um evento climático que, em sua vigésima sexta edição (novembro de 2021), discutiu o avanço das mudanças climáticas, os apontamentos realizados pelo IPCC (Painel Intergovernamental sobre Mudanças Climáticas) que já mostram um planeta à beira de um colapso ambiental, além de demonstrar a responsabilidade humana no estágio atual das mudanças climáticas. Essa edição, apesar de uma série de problemas, contou com a presença de várias lideranças indígenas, como as jovens Txai Suruí, Alice Pataxó, Sônia Guajajara e Joênia Wapichana, que protagonizaram discursos e debates interessantes sobre as mudanças climáticas. Segundo o próprio evento, é importante trazer as vozes dos povos originários para esse debate, de modo a aprender novas formas de lidar com esse painel de desastre ambiental partindo da relação que esses povos cultivam com a natureza. Segundo a cartilha de apresentação do evento: "É por isso que estamos trabalhando arduamente para eliminar as barreiras que impedem qualquer pessoa de participar da COP26 e defendendo as vozes das comunidades vulneráveis às mudanças climáticas, incluindo indígenas e comunidades que estão lidando com a transição das atividades de alto carbono." Cf. *A COP26 explicada*. Disponível em: <https://ukcop26.org/wpcontent/uploads/2021/08/A-COP26-Explicada.pdf>. Acesso em: 21 jul. 2022. A COP27, realizada em novembro de 2022, avançou pouco no que tange às medidas necessárias. Essa COP, que era esperada como um evento de implementação de ações mais efetivas, acabou por apenas reafirmar muito do que já havia

políticos[131] e nas redes sociais.[132] Sobre essa presença indígena nas redes sociais, o processo de aldeamento das redes tem alcançado números surpreendentes de seguidores. Entre eles, alguns estão mais ligados às causas indígenas e outros dedicados a mostrar o cotidiano dos povos, ambas formas de tornar conhecidas as lutas e desmistificar a imagem romântica massificada que grande parte da população tem desses povos. Sobre esses indígenas, cito alguns: Sônia Guajajara, Txai Surui, Cunha Poranga, Lídia Guajajara, Yarikazu Xipaia, Wakerê Krenak, Anarandá, Célia Xakriabá, Vanda Witoto, Ailton Krenak e perfis dedicados a diversos povos. Sobre esse particular do uso das redes sociais como uma arma, destaco a fala de Vanda Witoto, ativista indígena, que aponta para o quão importante é para esse povo ocupar esse e outros espaços:

> A educação para mim, ela fez com que eu me reconhecesse enquanto uma mulher Witoto e a partir daí me posicionar politicamente questionando tudo que dizem sobre quem eu sou. E as redes sociais hoje, a partir dessa compreensão, a gente tem se apropriado das telas mesmo, do telefone como um instrumento, como uma ferramenta de resistência dos povos indígenas e ampliar nossas vozes que ainda são silenciadas em muitos espaços. A partir do momento que a gente tem essa ferramenta, por exemplo, a gente fala: nossos instrumentos de luta era o arco e flecha, hoje é a caneta e os celulares, são as redes sociais.[133]

A educação para os povos indígenas propicia que mais indivíduos desses povos possam assumir lugares nas escolas, nos debates, na academia, nas artes, na política e nas mídias. Possibilita, então, que cada povo erga seu arco e suas flechas e lutem, cada qual a sua forma. As lutas se dão de maneiras diversas, modos diversos de enfrentamento e todas elas se entrelaçam e compõem um grande movimento de sobrevivência que pretende ir em direção a uma supervivência. Uma parcela do mundo olha hoje com mais atenção para esses povos e busca diálogos para que, juntos, possamos reverter o painel global das mudanças climáticas. A participação de indígenas na COP26 e 27, o crescimento do movimento Acampamento Terra

---

sido debatido em Glasgow em 2021. De modo que questões urgentes, como financiamento climático, não encontrou o apoio conjunto e massivo necessário. Entretanto, a participação de representantes de povos originários se manteve como um destaque do evento. Menciono, destacadamente, Txai Surui, que retorna para a conferência, agora enquanto produtora do premiado *O território* (2022), e realiza um discurso reafirmando o lugar da Amazônia no centro das atenções. Penso ser conveniente indicar a cartilha preparada pelo observatório do acordo de Paris para acompanhar as medidas necessárias para os próximos anos. Cf. Prolo & Cárcamo. *Rumo à COP27: o que você precisa saber sobre os temas de negociação do acordo de Paris.* 2022.

[131] Estamos evidenciando um aumento de candidaturas de indígenas nos últimos anos. Segundo a reportagem da *Nexo Jornal*, a eleição para deputados já pode contar com a possibilidade de uma bancada indígena mais consistente. Sônia Guajajara, citada nesta reportagem, declara: "Em 2018, [lançamos candidaturas] para dar visibilidade para a luta indígena. Agora não é só visibilidade. Queremos eleger esses representantes". Cf. Nexo Jornal. *Nomes e ideias: quais os planos indígenas nas eleições de 2022*, 2022.

[132] O artigo de Mônica Kaseker e Lucas Ribeiro fazem um interessante apanhado do crescimento de povos indígenas presentes nas redes sociais e nas produções audiovisuais. Cf. Kaseker, & Ribeiro. O audiovisual como arma de defesa indígena em tempos de covid-19. 2020.

[133] Witoto, 2022.

Livre (ATL)[134] e a presença de ativistas indígenas nos meios de comunicação mostram o lado positivo dessa exposição.[135] De fato, a virada ontológica, movimento do "qual emergem os estudos sobre a alteridade [...] produzidas pelo outro",[136] caminha para que o outro produza conhecimento sobre ele mesmo e não que o observador se coloque no lugar de porta voz. Esse movimento, a princípio posto na Antropologia, vai migrando também para outras áreas do saber e permite que os povos originários expressem sobre eles mesmos: seus costumes, suas crenças, seus anseios etc. O que temos é, portanto, um povo que parte das lágrimas para uma comoção coletiva num convite para que a emoção seja força motriz de ações que se voltem para uma supervivência desses povos: essa ação passa pelas flechas, pela linguagem, pelas artes, pela educação, pelas instituições, pela política, pelas redes sociais de um povo que agora canta e espera ser ouvido. Didi-Huberman finaliza seu livro com uma frase de Hannah Arendt: "Os infelizes são as potências da terra".[137]

Potências justamente porque são uma pluralidade infindável de singularidades. Didi-Huberman, em *Sobrevivência dos Vaga-lumes*, reflete sobre essa comunidade de vaga-lumes que, mesmo em meio à escuridão – que poderíamos aproximar da noite discutida em Bataille, Nancy e Blanchot –, lança um lampejo que perturba a escuridão. As iluminuras que provêm dessa comunidade, sua luminescência, não são um sinal de defesa, mas, sim, de desejo; isto é, os vaga-lumes se seduzem dançando na noite. Esse desejo não seria outro que o de formar comunidades que, somando luzes, afetam a escuridão.[138] Essas comunidades – indígenas, insetos, flores, águas, montanhas, árvores etc. – sobrevivem, apesar dos incontáveis ataques que sofrem, pelo desejo de comunidade que preserva sua expressão singular. De fato, penso em comunidades orgânicas, mas não somente. Comunidades animais, vegetais, minerais, residuais e, também, na "comunidade dos que não têm comunidade".[139]

---

[134] No ensaio "Agricultura contra o Estado" (2020), de Joana Cabral de Oliveira, temos uma descrição sobre esse movimento de luta em busca dos direitos básicos, a demarcação etc. Esse movimento existe desde 2004 e registra um crescimento de envolvidos desde então. No ano de 2022, centenas de indígenas protestaram contra o marco temporal, uma manobra política que tenta retirar reservas dos povos originários. Ou seja, trata-se de um movimento de resistência que cresce a cada ano. Cf. de Oliveira. In: de Oliveira (Org). *Vozes vegetais: diversidade, resistência e histórias da floresta*, p. 74-93.

[135] Não é objetivo deste texto, mas cabe uma análise do quanto essa exposição é positiva. No texto *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* (2014), de Georges Didi-Huberman, há esse esforço teórico de pensar o quanto alguns povos, comunidades ou mesmo indivíduos são relegados ao lugar de figurante, porém podem ser, eventualmente, superexpostos visando deixá-los em evidência demais para que se espetacularize as questões pertinentes a esses grupos ou indivíduos.

[136] Soares. *Conceitos outros: as coisas e a virada ontológica*, p. 3.

[137] Didi-Huberman. *Povo em lágrimas, povo em armas*, p. 502.

[138] Discuti essa relação entre a poesia de Manoel de Barros e os vaga-lumes de forma mais demorada em minha dissertação. Cf. Silva. *Despalavras do inútil: poesia e imagem em Manoel de Barros*, 2019.

[139] Blanchot. *A comunidade inconfessável*, p. 69.

Sobreviver é algo afirmativo e passa pelo ato de olhar o mundo, a postura, a escolha das palavras, dançar na escuridão como os vaga-lumes. Adalberto Müller organizou um livro de entrevistas de Manoel de Barros e na introdução, "Conversa de poesia, exercício de prosa", discute, entre outras coisas, a questão da ancestralidade indígena que Barros evoca em seus poemas. A exemplo da palavra "bugre", que possui a conotação pejorativa de indivíduo rude e não civilizado, isto porque os bugres eram indígenas em muitos casos escravizados, e a ideia de ser bugre era do bárbaro não civilizado e que, por esse motivo, devia ser relegado à exploração. Barros, em alguns poemas, toma essa expressão de bugre e coloca num lugar de importância, conforme lemos em um trecho selecionado do nono fragmento do poema "Cabeludinho", em *Poemas concebidos sem pecado* (2010): "Sou bugre mesmo. Me explica mesmo: se eu não sei parar o sangue, que que adianta não ser imbecil ou borboleta?"[140] Essa afirmação de se colocar como bugre é algo que Barros repete em algumas entrevistas, ou seja, algo que o poeta performou em sua vida e que aparece também em seus poemas. Esse traço de Barros, que aparece nesse poema, demonstra a forma como ele pensava esses povos e essas comunidades, já que para o poeta ser Bugre é mais do que ser indígena, mas assumir esse lugar de desprezo e colorir essa palavra, essa ideia, esse lugar. Do que adianta não ser imbecil ou borboleta como os bugres são? É importante ressaltar que, para o poeta, a imbecilidade é um elogio: "Por essa pequena sentença me elogiaram de imbecil. Fiquei emocionado e chorei. Sou fraco para elogios".[141] Conforme pontuei, segue um trecho de uma entrevista concedida por Barros:

> Acho que invento essas coisas a partir de um atavismo bugral que existe em minhas latências. O índio, o bugre, vê o desimportante primeiro (até porque ele não sabe o que é importante). Vê o miúdo primeiro, vê o ínfimo primeiro. Não tem noção de grandezas. Aliás, a sua inocência vem de não ter noção. Bugre não sabe a floresta; ele sabe a folha. Enxerga o movimento das formigas e tem devaneios. Uma formiga puxou um pouco do rio para ela e tomou banho em cima... Ele sorri.[142]

O poeta destaca sua ancestralidade de bugre, ou seja, indígena. Não uma ancestralidade no sentido de etnia, mas, sim, do olhar que afirma ter herdado desses povos. Isso porque, para o poeta, o indígena percebe o desimportante primeiro, já que ele não tem um juízo de valoração de mercadoria como nós temos e, então, pela falta de noção de "grandezas", ele repara em detalhes que não percebemos. Müller destaca o quanto, para Barros, a linguagem dos bugres é permeada de poesia e o quanto esse povo é ligado a uma questão erótica, o que, apesar de não ser interesse nesse texto, é algo que aparece com muita frequência em seus poemas. Em

[140] Barros. Poemas concebidos sem pecado. In: *Poesia completa*, p. 15.
[141] Barros. Tratado geral das grandezas do ínfimo. In: *Poesia completa*, p. 403.
[142] Müller. *Encontros: Manoel de Barros*, p. 84.

entrevista, Barros afirma: “Não é o ser intelectual, o ser estudado, o ser culto que se expressa em poesia, mas o índio nele. A razão não está com nada em poesia. Lá onde tudo ainda não tem voz o mundo é erótico. A raiz da poesia é o desejo.”[143] Ou seja, há algo de ancestral que para o poeta é o que confere à poesia essa musicalidade, essa percepção desregulada do mudo e essa percepção conforme lemos é a de um indígena que fala pelo poeta. Por esse motivo, a análise sobre a questão indígena em Barros nos é preciosa para pensar em como o poeta busca se inserir em outros povos, comunidades e reinos, conforme veremos nos capítulos a seguir. Por fim, é necessário olhar o mundo a contrapelo, escovar as palavras até que se aflore uma linguagem deflorada e que nos coloque em contato com essa natureza. E, assim, perceber a potência das comunidades que sobrevivem, que são falantes e sensíveis ao contato, que se relacionam, que são inconfessáveis, pois há esse segredo que precisa de um movimento de querer decifrá-lo, já que muitos desses povos se expressam de modo diferente do nosso. O trabalho do poeta não é traduzir e ser porta-voz desses seres, mas empreender uma tentativa, pela linguagem, de que eles se expressem a seu modo – a poesia pode nos ajudar nessa tarefa inútil.

[143] Müller. *Encontros: Manoel de Barros*, p. 19.

CAPÍTULO II
O ANIMAL: EU QUERIA CRESCER PRA PASSARINHO

Mas que essa mudança de comportamento gental
para animal vegetal ou pedral
É apenas um descomportamento semântico.
Se eu digo que grota é uma palavra apropriada para
ventar nas pedras,
Apenas faço o desvio da finalidade da grota que
não é a de ventar nas pedras.
Se digo que os passarinhos faziam paisagens na
minha infância,
É apenas um desvio das tarefas dos passarinhos que
não é a de fazer paisagens.
Mas isso é apenas um descomportamento linguístico que
não ofende a natureza dos passarinhos nem das grotas.

Comportamento, Manoel de Barros

2.1 Um concerto a céu aberto para solos de ave

Um campo aberto: um espaço qualquer em que se possa ver o céu, uma abertura territorial e harmônica. Basta um lugar que favoreça a acústica para canto e, com alguma sorte de ser um lugar em que a natureza tenha resistido, logo se amontoam passarinhos.[144] Vindos de longe, se organizam por extensão do pio e então começa o concerto. O título do livro de Manoel de Barros, C*oncerto a céu aberto para solos de ave* (2010), sempre me instigou a imaginar essa cena e sempre me pego pensando no quanto esse nome tem algo de fantasioso na mesma medida que tem algo de um cotidiano feliz de quem pode acordar e ouvir pássaros cantando fora das gaiolas. Voltando à minha imaginação sobre o concerto, penso em aves cantando, sendo que algumas delas, alternadamente, executam solos, e esse coral de pássaros vai ganhando colorações musicais diversas. Esse título me toca, pois sempre me perguntei o que um pássaro está dizendo quando está cantando. Penso ainda que a leitura dos poemas de Barros revelam o quanto essa ideia aparece muito em seus poemas, a exemplo, quando a voz afirma estar mais próximo do canto do que do ritmo da fala – "A maneira de dar canto às palavras o menino / aprendeu com os passarinhos."[145] O que um pássaro pode estar dizendo e o que podemos aprender com o que ele enuncia são perguntas difíceis de se responder, já que não sabemos o

[144] Não farei distinção neste texto entre aves e pássaros, mesmo sabendo que nem toda ave é canora, ou seja, nem toda ave possui canto melodioso. Apesar de ter consciência dessa diferença, trabalharei em todo o texto pensando em aves no sentido melodioso. Convém pensar também na ideia que toda ave vocaliza, de alguma forma. Para que seja possível o canto, um pássaro possui uma complexa e delicada musculatura vocal que executa um espetáculo fonético que é incrivelmente descrito por Ackerman. Cf. Ackerman. *A inteligência das aves*, p. 163, 165, 166.
[145] Barros. Menino do mato. In: *Poesia completa*, p. 459.

idioma das cantorias e assovios que eles desenvolvem. Se as aves possuem algum nível de inteligência, para nossa sociedade inserida na lógica de comprovação científica, era uma questão ainda sem respostas, mas as pesquisas sobre os pássaros desenvolveram-se muito na esteira da virada epistemológica que apresentei no capítulo anterior.

Jennifer Ackerman é uma pesquisadora americana especializada em divulgação científica na área de ornitologia, ramo da Biologia que estuda as aves. Ackerman nos acompanhará neste tópico, especialmente por ela também estar inserida nessa virada do pensamento e, por esse motivo, estar igualmente interessada no que os pássaros estão pensando, como se comunicam e as características específicas dessa comunidade de seres. A ideia aqui não é simplesmente realizar um exercício de diálogo entre Barros e Ackerman e outros teóricos, mas deles com as aves. Parto da ideia, a qual eles também sustentam, de que o interesse do saber é uma via que parte desses seres em direção a nós, pois a via contrária já foi explorada em demasia. A exemplo do que encontramos na leitura de Stefano Mancuso, Peter Wohlleben e Merlin Sheldrake, teóricos cujos estudos ainda serão apresentados posteriormente, o pensamento de Jennifer Ackerman está inserido em uma divulgação científica pautada no olhar e no testemunho individual, o que não exclui toda bagagem de pesquisa apresentada.

Se dermos um passo atrás, com o intuito de revisitar as discussões feitas no primeiro capítulo, dentro de todas as mudanças vivenciadas a partir da década de 1980, podemos citar: 1) a virada epistemológica e o entendimento de que o saber cientificista, apesar importante na solução de uma série de questões, é uma das formas de ver o mundo e que talvez não dê conta de todas as demandas, por esse motivo, surge a necessidade de uma aproximação com saberes de povos originários, conforme discuti anteriormente no que tange às mudanças climáticas, por exemplo; 2) existem várias cosmovisões do mundo, e quando pensamos no mundo estamos reafirmando apenas nossa forma de pensar o mundo, conceito que, conforme trabalhado, é uma herança de Eduardo Viveiros de Castro; 3) pensamos em uma antropologia do entre, termo de Stelio Marras, ou seja, uma antropologia que estabeleça diálogo entre os seres; 4) a descolonização e os estudos culturais, também herdeiros desse mesmo processo de mudança de foco indicam que é necessário que o conhecimento de outros povos e os modos de produção de conhecimento entrem na academia, e que, sobretudo, a academia devolva isso às comunidades com a intenção de valorizar o pensamento desses indivíduos; 5) nesse mesmo sentido, deu-se início a uma virada biológica (representada pela virada vegetal, animal, fúngica, etc.), isto é, de um esforço de compreensão de como outros viventes se expressam e como podemos tentar estabelecer pontes de contato.

Pensar esse lugar do entre é uma tentativa de também encontrar limiares entre nós, humanos. A tese que desenvolvo em todo este trabalho é que não há aproximação entre seres sem uma abertura para a mudança na linguagem, por isso para Barros o ilogismo e o acriançamento das palavras é importante, pois sem a palavra estar num estado de reelaboração, como são as brincadeiras das crianças, é impossível que ela aceite outros signos que não os que nós já desenvolvemos por meio da nossa linguagem formal. Semelhante ao que acontece na divulgação científica, é necessária uma mudança na estrutura da linguagem. De modo semelhante, é necessária uma preocupação com um saber que empreenda um esforço de compreender outro vivente. A voz poética de Barros reflete a esse respeito ao pensar as garças no poema "Nossa garça", presente no *Livro de pré-coisas* (2010):

> A NOSSA GARÇA
>
> Penso que têm nostalgia de mar estas garças pantaneiras. São viúvas de Xaraés? Alguma coisa em azul e profundidade lhes foi arrancada. Há uma sombra de dor em seus voos. Assim, quando vão de regresso aos seus ninhos, enchem de entardecer os campos e os homens.
> Sobre a dor dessa ave há uma outra versão, que eu sei. É a de não ser ela uma ave canora. Pois que só grasna — como quem rasga uma palavra.
> De cantos portanto não é que se faz a beleza desses pássaros. Mas de cores e movimentos. Lembram Modigliani. Produzem no céu iluminuras. E propõem esculturas no ar.
> A Elegância e o Branco devem muito às garças.
> Chegam de onde a beleza nasceu?
> Nos seus olhos nublados eu vejo a flora dos corixos. Insetos de camalotes florejam de suas rêmiges. E andam pregadas em suas carnes larvas de sapos. Aqui seu voo adquire raízes de brejo. Sua arte de ver caracóis nos escuros da lama é um dom de brancura.
> À força de brancuras a garça se escora em versos com lodo?
> (Acho que estou querendo ver coisas demais nestas garças. Insinuando contrastes — ou conciliações? — entre o puro e o impuro etc. etc. Não estarei impregnando de peste humana esses passarinhos? Que Deus os livre!).[146]

A voz do poema se pergunta se essas garças são viúvas de Xaraés, tribo indígena que existiu no Mato Grosso. Talvez por serem garças dos tempos em que essa comunidade ainda existia, essas garças parecem ter algo que lhes foi tirado, ainda que carregando uma espécie de dor, preenchem o entardecer. Outra hipótese: o fato de elas não serem canoras, isto é, não terem um canto harmonioso. A beleza dessas garças não está nos cantos, mas nos jogos de luz, cores e movimentos que elas produzem. Precisamos pensar que a linguagem dos pássaros e seu modo de expressar não está somente no canto, mas em todo mover de suas penas, bico, ciscar, olhar, etc. Da mesma forma que nós humanos tentamos, entre nós, decifrar alguns sinais do nosso comportamento, para as aves e para a maioria dos animais, o seu corpo também é todo falante.

[146] Barros. Livro de pré-coisas. In: *Poesia completa*, p. 235, 236.

Já que "na plumagem, forma, músicas, voo, ninho, comportamento, os pássaros variam. É o que amamos neles",[147] "eles se comunicam pelas suas vozes, seus corpos, suas penas"[148] – afirma Ackerman em *The Bird Way* (2020). Sendo assim, conforme a discussão levantada no capítulo anterior, cada ave é singular ainda que inserida em uma comunidade de mesma espécie. Cada ave, mesmo em um concerto, tem seu solo. Ackerman afirma que essa mudança de percepção acerca das aves acontece com o abandono da noção de que o mundo que vemos e experenciamos é o mesmo de outras criaturas. O que vivemos é estrito à nossa realidade, crença, cultura, cognição e, por isso, os animais percebem o mundo de forma diferente, ainda que seja possível encontrar algumas interseções.[149]

Ackerman aponta que o canto das aves, durante muito tempo, foi creditado apenas aos machos, mas hoje sabe-se que as fêmeas cantam. A quantidade de fêmeas que cantam diminui cada vez mais e o principal fator é a migração forçada devido a devastamento e mudanças climáticas. É preciso pensar que afastamos, cada vez mais, os pássaros com os grandes centros urbanos, e isso faz com que muitas espécies procurem habitats que não lhes eram naturais. O exercício de observação dos pássaros passa por uma preservação local ou uma busca ativa por lugares onde eles possam ser encontrados ainda em liberdade e um exercício contemplativo de passar longos períodos estudando suas penas, cores e cantos. No poema que Barros dedica à filha Martha Barros[150], de nome "menina avoada", lemos no segundo fragmento:

> nas ruas do vento
> brincavam os passarinhos
> perto de meu quarto
> junto do pomar.
> Esses passarinhos
> sempre eram fedidos a árvores com rios
> que eles traziam da mata / antes de chover.[151]

Os pássaros brincavam nas ruas do vento que o poeta persegue tentando capturar e eles iam até a janela trazendo o cheiro das matas. Conforme remeti anteriormente, o termo florestania de Ailton Krenak diz respeito a esse estado de encontrar natureza em todos os lugares; precisamos estar atentos aos possíveis aparecimentos de pássaros que podem acontecer mesmo em ambientes urbanos. Os pássaros continuam cantando, nós que estamos condicionados a não os ouvir mais. Desta mesma forma, é o conceito de insignificanto que

---

[147] "In plumage, form, song, flight, niche, and behavior, birds vary. It's what we love about them." – Ackerman. *The bird way*, p. 10.
[148] "They speak with their voices, their bodies, and their feathers" – Ackerman. *The bird way*, p. 33.
[149] Ackerman. *The bird way*, p. 26.
[150] Atualmente uma artista plástica e que, durante o tempo em que escrevo este texto, é a única dos três filhos que está viva, tendo ela perdido o pai-poeta em 2014 e a mãe, Stella Barros, em 2020.
[151] Barros. Compêndio para uso dos pássaros. In: *Poesia completa*, p. 98.

desenvolvo nesse texto. A ideia de um canto que não cessa, mas que é necessário um investimento poético para que seja escutado. O canto dos pássaros há de ser pensado como poesia, ou seja, como insignificanto, visto que esses são as partículas do sensível que tocam a linguagem tanto na recepção quanto na produção de sentidos.

Penso ser possível aproximar essa ideia de imigração forçada pelas mudanças climáticas com a ideia de exílio discutido por Georges Didi-Huberman em *Quando as imagens tomam posição* (2017), mais especificamente quanto ao lugar do exilado. Para ele, será preciso rever toda história do século XX pelo prisma do exílio (p. 16), Didi-Huberman, na esteira de Brecht, escolhe tomar a posição de voltar o olhar para o lugar do que está fora de seu próprio território. Conforme desenvolvido no capítulo anterior quando trouxe o contexto levantado por Bruno Latour sobre o ano de 1989 e o inícios das conferências mundiais sobre o clima, percebemos o quanto os debates sobre tais impactos no clima são recentes, de modo que ainda precisaremos reescrever a história também pelo olhar do animal exilado. Se estamos empreendendo um esforço de entender o mundo pelo olhar de outros viventes, é preciso ter em mente que forçamos esses mesmos a viverem uma realidade completamente distinta devido às constantes intervenções que operamos no meio que eles vivem e que nós vivemos, herança do Antropoceno. "Quando as imagens tomam posição" poderia ser, também, tomar a posição de uma ave que precisou voar para longe devido a uma queimada, um superaquecimento, uma urbanização desmedida e dessa ave que agora perde o canto, perde uma herança cultural, como defende Ackerman. Uma ave em solo estrangeiro é estranha, antes de tudo. Uma ave em uma vegetação estranha estará constantemente lutando por sobrevivência, muito mais do que já lutava antes. Um vivente em um lugar distante cercado de um mal-estar, não na civilização analisada por Freud[152], mas nas tantas outras formas de vida, não civilizadas e nem por isso menos comunidade. Um mal-estar produzido pela alteração climática. Pois o exílio é também

[152] Por isso, refiro-me ao texto em que Freud analisa o processo de castração que envolve diluir o desejo no social. Se pensamos em castração, estamos apontando para um mecanismo edipiano que só faz sentido para um modelo em que os sujeitos performam esses papéis. Mais evidente que isso é pensar que para que haja um mal-estar na civilização é necessário que se constitua uma força civilizatória e, portanto, castradora. Faço essa distinção pois as linhas que nos cerceiam não necessariamente agem desta mesma forma com uma formiga ou um mato. Os demais seres, inevitavelmente, hão de colher o mal-estar do processo ensandecido de civilização, progresso, crescimento e todas as narrativas que o homem constrói para justificar a acumulação primitiva do capital. Desde já e cada vez mais, as formigas, abelhas, árvores e muitos viventes encontram menos água disponível, queimadas cada vez mais frequentes e que se alastram de maneira criminosa pelo país etc. Ou seja, viver num mundo de mudanças climáticas beira o intolerável em muitos aspectos não só para o humano, mas para todas as espécies que aqui vivem. O mal-estar castrou o humano de ser desejante em muitos aspectos, muitos convenientes para a vida em sociedade, mas não castrou os bilionários em tantos outros aspectos, como por exemplo a indecência de produzir fome, miséria para que haja capital de reserva de trabalho; não privou a exploração desmedida dos elementos naturais, entre muitos outros pontos que são hoje o motivo de estarmos sentindo na pele os efeitos desse modelo que acelera tanto o tempo, a produção, o consumo, que acelerou-nos para o fim, para o colapso, para o intolerável.

isto: tirar o ser do seu lugar para que depois ele perca tudo o que tem, seu território, sua cultura, seu conjunto de saberes. Assim como os indígenas que são forçados a viverem no modo capitalista civilizatório e, quando são forçados a esse contato, são desmerecidos por já não serem os índios idealizados. Essa ave que está sendo forçada a abandonar sua árvore, seu rio e sua pedra terminará em uma gaiola ou um viveiro, terminará morta ao adentrar algum apartamento por engano, terminará morrendo justamente por não pertencer ao lugar em que ela foi obrigada a viver – se atualizamos a biopolítica de Michel Foucault para a necropolítica de Achille Mbembe, precisamos pensar em uma exíliopolítica, e que estejamos interessados em pensar isso não só na civilização, mas também nas comunidades de viventes.

Preciso insistir um pouco mais nesse assunto periférico (e por isso tão importante), agora por um viés do desejo. Em *A inteligência das aves* (2022), Jennifer Ackerman dedica o sétimo capítulo, "mente cartográfica: engenhosidade espacial (e temporal)", a pensar a inteligência cartográfica dos pássaros e como essa incrível habilidade, antes justificada como algo inato para a sobrevivência deles está relacionada, na verdade, com a capacidade desses viventes de construírem mapas complexos na mente e investirem seus voos para lugares que desejam ir – habilidade encontrada nos pombos, por exemplo. Penso que seja possível aproximar a cartografia das aves pensando-a como uma força que se opõe a e tensiona com o exílio forçado das mudanças climáticas que discuti no parágrafo anterior. Isto porque essas cartografias das aves estão ligadas, em muitas espécies, aos lugares que elas conhecem pelos seus voos, nos espaços que elas estão ligadas por força de afeto e desejo. Não seria possível que pensássemos a ideia das cartografias do desejo que Gilles Deleuze e Félix Guattari discutem em Mil Platôs como cartografias de desejo também do voo das aves? Pensar ser possível essa ave que voa conforme os planos de fuga, as linhas maleáveis e duras que atravessam e compõem toda a cartografia de seu desejo? De aves que mapeiam espaços como um agenciamento de espaço e, portanto, pertencimento? Pensar em como as linhas desses mapas que essas aves desenham em suas mentes tão pequenas, mas igualmente engenhosas, são também linhas que mobilizam esse desejo que, conforme pensam Deleuze e Guattari, abrem a possibilidade de novas formas de experimentar esse desejo e essas outras formas de existência? O voo não é, para as aves, um lançar-se nesse desconhecido espaço e que, justamente por isso, suscita na ave, esse movimento que conduzirá a experimentar outras relações com esse território que se abre e fecha no movimento inquietante do bater de asas? As aves não são, portanto, quando voam para onde sua experiência conduz, uma cartografia do voo desejante?

Deleuze e Guattari, no quarto volume de *Mil Platôs* (2012), tomam emprestado o termo ritornelo da música como possibilidade de construir outro conceito. Na música, é um pequeno

retorno que contrasta com o andamento rítmico. Enquanto conceito, temos alguma cadência que desritma, desestabiliza, descentraliza. Se os sons militares têm uma cadência contínua, se as máquinas também, o ritornelo tem um elemento inesperado que desloca. Por esse motivo, o texto elege como exemplo o canto dos pássaros e seu potencial de marcar território[153] – não definir um centro territorial, mas aterrar a existência, territorializar. Deleuze e Guattari afirmam que "há território a partir do momento que há expressividade de ritmo".[154] Ou seja, o canto – e eles também afirmarão de uma série de gestos e formas que exercem essa mesma função – opera como uma assinatura que revela distâncias e espaços, querendo demarcá-las ao mesmo passo que quer eliminar essas distâncias. O território aqui pode ser compreendido como o próprio corpo, vivência, afetos. O ritornelo é, portanto, uma mudança de tempo rítmico, melodiosa ou mesmo gralhada, que desestabiliza, aterra, reorganiza.

Retomando a ideia de que os pássaros se comunicam com todo o corpo, é importante pensar que eles se expressam a todo momento e em tudo o que fazem: a tentativa de conquista, as brigas, o voo etc. Enquanto nós humanos temos uma musculatura facial que nos auxilia nesse processo expressivo, os pássaros o fazem com a crista, os gestos, as asas e o movimento das penas. Essa capacidade dramática dos pássaros é ainda pouco conhecida, apesar de cada vez mais estudos serem desenvolvidos demonstrando a qualidade expressiva das aves. A possibilidade de gradações de cores e detalhes peculiares no formato das penas de cada indivíduo possibilitam uma infinidade de combinações, o que torna singular cada membro de uma comunidade.[155] Desse modo as características de expressão e comportamento, ainda que dentro de uma comunidade de pássaros de uma mesma espécie, são muito peculiares[156] e a

[153] Deleuze & Guattari. Mil Platôs, vol. 4, p. 124.
[154] Deleuze & Guattari. Mil Platôs, vol. 4, p. 127.
[155] Ackerman. *The bird way*, p. 34-35.
[156] Não compõem o horizonte de interesse da tese, pois desenvolvo outros assuntos que não os envoltos na expressão e na comunicação das aves, por estarmos tratando de poesia e, portanto, de uma expressão por vias de alguma linguagem sob a qual ainda iremos refletir juntos. Por outro lado, penso que nós humanos estamos submersos em um universo em que tudo é linguagem. *The Bird Way* (2020), de Jennifer Ackerman, trata dessas mesmas diferenças e peculiaridades para cada espécie e conta casos muitos particulares de pássaros que ela teve contato em sua vida pessoal, em suas viagens e enquanto pesquisadora. A exemplo, como algumas espécies de melifagídeos, espécie comum na Austrália, anunciam perigo e como esse processo se dá também em outras espécies (capítulo 2); como o pássaro-lira, semelhante aos papagaios, consegue imitar sons da natureza com uma precisão impressionante e, de modo geral, analisa a capacidade de algumas espécies em imitar o som inclusive uns dos outros e inclusive mentir e enganar outros membros da comunidade – é como se entre os pássaros houvesse essa brincadeira de fazer imitações como nós humanos fazemos, sendo, portanto, uma característica comunicativa muito sofisticada e que, em muitos aspectos, em algumas situações, possui algo de lúdico e recreativo (capítulo 3); a inteligência olfativa e de construção de ferramentas e dispositivos (capítulos 4, 5 e 6); o corvo, o papagaio-da-nova-zelândia e outras aves que demonstram um interesse incomum por brincadeiras, algo que é atribuído às crianças e algumas espécies caninas, mas que é igualmente encontrado em algumas aves (capítulos 7 e 8); as estratégias de sedução para acasalamento dos pássaros (capítulos 9, 10 e 11) e como as aves cuidam dos filhotes, o que envolve uma série de estratégias complexas de sobrevivência (capítulos 12, 13 e 14). Cf. Ackerman. *The bird way*, 2020.

transmissão desses saberes pode ser entendida como uma transmissão cultural, tal qual a noção que nós humanos temos de cultura enquanto uma coleção de conhecimentos e expressões pertinentes a um grupo social ou geográfico. No primeiro fragmento do poema "Canção do ver", em *Poemas Rupestres* (2010), a voz do poema de Barros demonstra seu interesse em fazer parte dessa transmissão de saberes.

CANÇÃO DO VER

Por viver muitos anos dentro do mato
moda ave
O menino pegou um olhar de pássaro ——
Contraiu 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.[157]

Segundo a voz do poema, para adquirir um olhar de pássaro e visões de nascentes, é preciso ter contato com o verde, com a natureza. Esse contato proporciona ao indivíduo a capacidade de não hierarquizar mais as coisas – retomando Rancière, mencionado anteriormente, é preciso pensar esse estado em que "tudo fala, isso quer dizer também que as hierarquias da ordem representativa foram abolidas".[158] Os pássaros veem todas as coisas em tamanho igual, pois o poema pensa que na cosmovisão desse animal o mundo é ainda sem valor gramatical: lá, nessa cosmovisão-passarinhal, água e pedra são apenas o que são, pois ainda não foram nomeadas e, por isso, as palavras são livres para serem o que são, exatamente o que são e não num sentido essencial, mas no sentido da água que o pássaro bebe e da pedra que ele pousa – ser exatamente isso que o pássaro apreende delas: muito, às vezes pouco, mas sempre significativamente algo da experiência. Agora, sabendo disso que é exatamente não saber de nada e renunciando à gramaticidade das coisas, o poeta se vê livre para brincar com as palavras

[157] Barros. Poemas rupestres. In: *Poesia completa*, p. 425.
[158] Rancière. *O inconsciente estético*, p. 36-37.

como se imagina que fazem os pássaros. E, assim, tal qual a pedra tem função de pouso, as flores podem ter também, o canto tem uma função comunicacional, o sol pode também anunciar algo, e é possível caber inclusive em um inseto. Pássaros e crianças têm mesmo esse dom de deformar as palavras.

Quando Barros escreve "eu queria usar palavras de ave para escrever",[159] no já mencionado primeiro fragmento de *Menino do mato* (2010), pode-se conjecturar que estamos tratando de uma poesia que quer questionar a forma que nomeamos, categorizamos e atribuímos sentido às coisas. Desta forma, usar uma linguagem de pássaro ou uma poesia-passarinhal, conforme penso, diz respeito a uma poesia que está mais interessada na melodia do que em fazer-se compreendida, o que não anula de forma alguma toda inteligência por trás desse som melodioso e, pensando aqui em pássaros e poemas da natureza, do qual Barros é um importante porta-canto, ambos possuem uma inteligência muito arguta na forma de comunicar, mas trata-se de uma outra inteligência. Desvendar o saber dos animais, dos vegetais, das águas, de um prego enferrujado é saber que existem outros universos de linguagem que não o nosso. Para entrar em contato com essas outras formas de ver, ouvir, sentir e cantar o mundo, é preciso renunciar ao que se sabe. Barros completou no vigésimo segundo aforismo de seu "caderno de apontamentos" que "para saber dos passarinhos só precisa de suas ignorâncias"[160].

Neste ponto, é preciso entender que os estudos que procuram entender a forma que se dá o pensamento dos viventes defende a singularidade deles, ainda que busquem estabelecer alguma relação com a nossa forma de pensar. Suponho que em qualquer pensamento de que nós humanos tomarmos conhecimento haverá uma tentativa de estabelecer pontos de contato com a forma com que sentimos o mundo. De modo que em todo este texto há de pairar esse mesmo paradoxo: de defender que essas outras formas de pensamento não podem ser lidas da mesma forma que pensamos o mundo – um olhar cartesiano e racionalizante do mundo, o que não significa que alguns processos de cognição dos animais e vegetais não esbarrem em processos ou meios que se assemelhem a processos nossos. Outra contradição: defendo que a poesia não fará uma mera tradução de saberes distintos, ainda que seja possível afirmar que qualquer aproximação e tentativa de encontrar pontos de convergência são, em alguma medida, tradução. Acredito ser importante, para avançarmos, pensar que a poesia de Barros afirma o lugar de não saber, não no sentido de que esses seres nada sabem, mas entendendo que a aproximação pela via da razão deveria ser, pelo menos, uma tentativa de encontrar o que

[159] Barros. Menino do mato. In: *Poesia completa*, p. 449.
[160] Barros. Concerto a céu aberto para solos de ave. In: *Poesia completa*, p. 279.

expressam e não apenas reafirmar a nossa forma de ver o mundo. Barros afirmaria ainda que a poesia é o lugar em que essas tentativas são possíveis.

Neste sentido, Jennifer Ackerman está alinhada com uma produção e divulgação científica que tenta encontrar pontos de contato com o pensamento humano numa tentativa de facilitar a associação de inteligências. Ackerman, em *A inteligência das aves* (2022), se pergunta "como criaturas com cérebro do tamanho de uma noz operam feitos mentais tão sofisticados? O que moldou a inteligência delas? Ela é igual a nossa, ou diferente? O que seus cérebros pequenos teriam a ensinar sobre os nossos cérebros grandes?"[161] Dito em outras palavras, a autora questiona como esses seres conseguem feitos tão sofisticados e que, conforme veremos, em muitas situações se assemelham aos nossos processos cognitivos, mas além disso: em que essa inteligência é diferente da nossa? Podemos chamá-la de inteligência? Podemos aprender algo com as aves? De que tipo de inteligência estamos falando? Ackerman aponta discordâncias entre alguns pesquisadores que defendem que não se deveria usar esse termo, pois a ideia de inteligência carrega uma série de preceitos de como opera a inteligência humana. Outros pesquisadores defendem a ideia de cognição, ideia essa que Ackerman não pensa ser adequada, já que se alinha com uma ciência que está ainda ligada à ideia de que os animais agem apenas por reflexos instintivos. Ackerman prefere o termo "*genius*", inclusive título do original desse livro, *The genius of Birds* / *A inteligência das aves* (2022), por pensar no lado genioso, criativo e producente dos animais.[162]

---

[161] Ackerman. *A inteligência das aves*, p. 16.

[162] Sobre a terminologia, não me prenderei à ideia de gênio das aves, apesar de concordar com a posição de Jennifer Ackerman. Posso incorrer, portanto, no uso de palavras de um mesmo campo semântico de inteligência ao me referir tanto às aves, quanto aos demais viventes que analisarei a seguir. Apesar de não tratar com rigidez a terminologia, estou alinhado a uma ideia de uma inteligência e um saber que está nesse lugar do entre, conforme desenvolvi partindo do pensamento de Stelio Marras e que também se ajusta com outro conceito já desenvolvido nesse texto, a saber, a ideia de comunidade de Maurice Blanchot, mas pensando ainda que existem pequenos grupos, como um grupo de pássaros de mesma espécie que voam juntos, mas existem maiores, como de espécies de pássaros que convivem, de pássaros com outros animais, adicionando plantas, lixo e humanos. Ou seja, existem várias comunidades que convivem no planeta como átomos de um complexo sistema de molecular. Desta forma, apesar de palavras como inteligência serem carregadas de sentidos humanos, penso ser possível atribuir aos animais, por coexistirmos com eles. Trata-se, portanto, não de humanizar os viventes, mas encontrar pontes de contato e acesso – e essas pontes caminham em todas as direções. Cf. Ackerman. *A inteligência das aves*, p. 33.
Ademais, um interessante artigo de Louis N. Irwin *et al*., "Comparative animal consciousness" (2022), sumaria uma série de definições de consciência em um comparativo que vai desde os naturalistas até as definições mais recentes da neurociência. Darwin, conforme descrito no artigo, pensou a consciência como um processo de desenvolvimento partindo da seleção natural, isto é, ao passo que as espécies vão sendo selecionadas, as mais conscientes ou inteligentes vão permanecendo e aprimorando a inteligência. As pesquisas de existência de consciência em outros seres não humanos levaram à descoberta de estímulos que não são perceptíveis nos humanos, evidência de traços emotivos e de autocuidado em outros animais, adaptação de papéis na comunidade e aprendizado associativo. De modo que ao fazer esse caminho teórico e apontar as diversas definições e entendimento acerca da inteligência animal, sobretudo sob a luz das descobertas mais recentes, os autores percebem que essa definição está sofrendo alterações, visto que cada nova descoberta indica que os animais possuem uma consciência e inteligência afetiva e emocional, associativa e experiencial dos eventos, dos demais indivíduos e das circunstâncias.

Todo o processo evolutivo tratou de conferir diferenças entre as aves e os humanos: as aves, que são descendentes de espécies voadoras de dinossauros sobreviventes, foram encolhendo no tamanho num mundo agora sem seres gigantescos como era quando seus primos caminhavam pela terra. Os mamíferos que dividem a ancestralidade comum com o humano foram aprendendo a ficar eretos e as aves iam desenvolvendo a leveza no voo. Os mecanismos mentais no que tange à sobrevivência, socialização, comunicação foram se diferenciando ainda que contivessem aspectos comuns, como o fato de serem animais que sonham, por exemplo, ou com capacidade de avaliação, com base em evidências indiretas e saciedade sensorial específica, isto é, ficar saciado de um alimento específico – sensações e inteligências essas que eram associadas apenas aos humanos.[163] Algumas características que eram encontradas em poucas espécies, além da humana, como a habilidade de se lembrar de parceiros e até de humanos, mesmo depois de um longo período de tempo, são hoje também reconhecidas em algumas espécies de aves, como alguns corvos.[164] Ainda que tenhamos essas semelhanças em mente, a poesia de Barros está mais interessada nas diferenças, de modo que, conscientes das similaridades, por força de poesia, focaremos aqui no que há de diferente, como podemos ler no poema "Comportamento" de *Ensaios fotográficos* (2010), mencionado na epígrafe deste capítulo:

COMPORTAMENTO

Não quero saber como as coisas se comportam.
Quero inventar comportamento para as coisas.
Li uma vez que a tarefa mais lídima da poesia é a
de equivocar o sentido das palavras
Não havendo nenhum descomportamento nisso
senão que alguma experiência linguística.
Noto que às vezes sou desvirtuado a pássaros, que
sou desvirtuado em árvores, que sou desvirtuado
para pedras.
Mas que essa mudança de comportamento gental
para animal vegetal ou pedral
É apenas um descomportamento semântico.
Se eu digo que grota é uma palavra apropriada para
ventar nas pedras,
Apenas faço o desvio da finalidade da grota que
não é a de ventar nas pedras.
Se digo que os passarinhos faziam paisagens na
minha infância,
É apenas um desvio das tarefas dos passarinhos que
não é a de fazer paisagens.
Mas isso é apenas um descomportamento linguístico que
não ofende a natureza dos passarinhos nem das grotas.
Mudo apenas os verbos e às vezes nem mudo.
Mudo os substantivos e às vezes nem mudo.
Se digo ainda que é mais feliz quem descobre o que não

[163] Ackerman. *A inteligência das aves*, p. 18, 64, 126, 127.
[164] Ackerman. *A inteligência das aves*, p. 124.

presta do que quem descobre ouro ——
Penso que ainda assim não serei atingido pela bobagem.
Apenas eu não tenho polimentos de ancião.[165]

A voz do poema assume o desejo de inventar um comportamento para as coisas, ou seja, mais do que saber como as coisas operam, se comunicam, reagem etc., ele prefere um exercício de imaginar como isso acontece. O exercício de imaginação, caro para Barros, parece estar mais próximo de inventar sentidos para não incorrer no risco de fazer uma leitura que seja meramente nossa ótica de como se comportam esses viventes e, desta forma, apenas categorizar e sistematizar um estudo que aponte semelhanças no pensar deles com o nosso como se fôssemos sempre um padrão, molde ou matriz a ser utilizado como parâmetro de análise. Por esse motivo, sabe-se que essa tarefa de promover o equívoco é algo pertinente à poesia, conforme lemos no terceiro verso. A poesia, continuando nos versos seguintes, já promove um descomportamento linguístico, mas o poeta vê a possibilidade de promover também um descomportamento animal, vegetal, coisal etc. partindo de uma mudança semântica. Essa mudança, chave para a compreensão da poesia de Barros, segundo a leio, é para abrir possibilidades de contatos com outras cosmovisões, sendo necessário perverter a nossa, isto é, torcendo a linguagem como se faz a um pano sujo até que esteja preparada para receber outra linguagem, outra forma de ver e perceber o mundo.

Desta forma, a voz poética muda a função esperada das coisas, como uma grota ventar nas pedras ou um pássaro fazer paisagem em sua infância. Se não cabe aos pássaros fazer paisagens, talvez eles componham a paisagem que a voz poética traz da infância. Ou seja, não é função do pássaro ser paisagem, mas ao distorcer a linguagem o poeta não falta com a mentira – o que, conforme sabemos, é precioso para a poesia.[166] Ao fazer alguma modificação

[165] Barros. Ensaios fotográficos. In: *Poesia completa*, p. 395-396.

[166] Talvez não seja um desvio sem muito propósito – e ainda que fosse, seria também poesia – pensar sobre a questão da mentira na poesia de Manoel de Barros. Pois, ainda que eu esteja escrevendo aqui no subsolo do texto, mais próximo das formigas da escrita, em vários poemas, a poética manoelina assume um compromisso sério com a mentira. Como nos aforismos de *O livro sobre Nada* (2010): "Tudo que não invento é falso. Há muitas maneiras sérias de não dizer nada, mas só a poesia é verdadeira" e "Há histórias tão verdadeiras que às vezes parece que são inventadas". (Barros. Livro sobre nada. In: *Poesia completa*, p. 345 e 347). Só a poesia mente a ponto de chegar a lugar algum e ter um nível de invencionice tão absurdo que beira o real. Sobre as capivaras, no nono fragmento do poema "Mundo pequeno" em *O livro das ignorãças* (2010), lemos: "Tudo o que se há de dizer aqui sobre capivaras, nem as mentiras podem ser comprovadas" (Barros. O livro das ignorãças. In: *Poesia completa*, p. 320). Se nem as mentiras contadas sobre as capivaras podem ser comprovadas, o que se dirá sobre as verdades? Muito menos. Se a ciência tradicional está tão investida em comprovar suas verdades numa ótica antropocêntrica do mundo, quando conseguirá se voltar para as verdades das capivaras?
A confissão que o poeta faz em "Autorretrato", presente em *Ensaios fotográficos* (2010), "Tenho uma confissão: noventa por cento do que escrevo é invenção; só dez por cento que é mentira" (Barros. Ensaios fotográficos. In: Poesia completa, p. 389). A maior parte da produção poética de Manoel não passa de invenção, o pouco que sobra é mentira. Penso ser oportuno pensar isso, principalmente nessa parte que dialoga com Jennifer Ackerman, que é uma divulgadora científica tão séria e dedicada às pesquisas que apontam tantos avanços na compreensão das aves.

na natureza das coisas, o poeta pensa que não muda coisa alguma na natureza. Isto nos importa: a poesia aqui não ofende ao colocar um pássaro como paisagem, ao mudar sua função primordial que é passarinhar; pelo contrário, o poeta pensa não ofender os pássaros, pois está mudando apenas os verbos e os substantivos. Ao fazer isso, não estaria o poeta fazendo com que os verbos e substantivos possam passarinhar também? Se estamos tratando aqui de uma ave-poesia e se "poesia é voar fora da asa",[167] como lemos no 14º aforismo de "Uma didática da invenção", não seria a poesia um lugar de voar mesmo sem asas, isto é, aprender o mundo pode ser esse *concerto a céu aberto para solos de ave?* – pensando aqui em cantos solos, mas também em pequenos voos solos. O poeta parece saber que "na verdade, na verdade / Os passarinhos que botavam primavera nas palavras".[168] E, sendo assim, se são os pássaros que na verdade deixam a linguagem primaveril, carregaria alguma culpa o poeta por perceber esse estado florido da linguagem que é propício para pouso de beija-flor e transformar isso em poemas? Claro que tem – e muita culpa por sinal.

Seria o poeta então um mero intérprete? Um mero tradutor? Bom, para esse estado de ancião que conserva o mundo com rigidez, o poeta afirma não ter nenhuma aptidão. Mas não é também o poeta da natureza aquele sempre aberto ao novo? Pois esses saberes não estão por vir, eles já são e estão em potência. Além de ser ancestral, conforme desenvolvido no capítulo anterior, essa poesia precisa ser atenta ao corpo. Se, conforme vimos, os pássaros se expressam com todo o corpo, o poeta precisa estar atento a cada gesto, e não tentar traduzir o que cada um está expressando, mas sim imaginar possíveis leituras de tais expressões. Talvez venha à superfície a seguinte pergunta: mas existe algum método? Como saber se o que estamos imaginando corresponde à realidade? Acho que a pergunta de Barros seria invertida: como saber se o que não estamos imaginando está dizendo a verdade, já que essa forma pragmática de ver o mundo não está, em grande medida, tão compromissada com os pássaros quanto a poesia?

Se afirmo aqui, na esteira de Barros, esse lugar da mentira como fundamental para a poesia e para a tentativa de encontros proporcionados pela poesia do entre (entre espécies, entre coisas, entre mundos, entre olhares, entre tanto), não anula todo trabalho de análise científica das espécies. São, também, cosmovisões distintas do mundo. A poesia (ao menos a de Barros) está mais perto da invenção e da mentira, o que não significa que encontre, aqui e ali, alguns lampejos potentes de verdade e de contato genuíno entre seres. A ciência (pelo menos a ciência na ótica manoelina, vigente de sua época), por sua vez, está interessada numa decodificação do mundo que levaria a uma catalogação da qual o poeta não nutre interesse.

O que não significa, por sua vez, que a ciência não possa ser poética e a poesia não possa estar investida com algum interesse científico. Penso que Manoel de Barros, Italo Calvino, Primo Levi e outros escritores estão nesse lugar de inventores de algumas verdades – o lado inventivo do espírito humano tem essa capacidade de encontrar algo de concreto em meio às fabulações. Penso isso ser verdade.

[167] Barros. O livro das ignorãças. In: *Poesia completa*, p. 302.

[168] Barros. Poemas rupestres. In: *Poesia completa*, p. 429.

Contudo, conforme afirmado anteriormente, existe ainda uma ciência interessada e compromissada com os pássaros. Como um último voo para encerrar esta seção, penso ser importante concentrar a atenção no canto dessas aves.[169] Para isso, é importante entender que o canto está inserido em um contexto de aprendizagem social, ou seja, faz parte de um grupo de lições aprendidas pelo filhote. Conforme desenvolvido por Ackerman, além da migração forçada, outro fator que atrapalha o desenvolvimento do canto é a ausência ou um contato escasso com a comunidade de pássaros.[170] De modo semelhante aos primatas, os pássaros têm habilidade de aprendizagem social de copiar comportamentos bem-sucedidos, o que torna a vida social imprescindível.[171] Esse mecanismo de aprendizado que foi determinante na sobrevivência dos primatas é encontrado também em espécies de pássaros. Ackerman aponta vários exemplos a esse respeito:

> Muitas espécies de aves são altamente sociais. Elas se reproduzem em colônias, banham-se em grupos, empoleiram-se em congregações, alimentam-se em bandos. Bisbilhotam, discutem, trapaceiam, enganam, manipulam, sequestram e se divorciam. Exibem um forte senso de justiça, dão presentes, brincam de bobinho e de cabo de guerra com gravetos, fios de barba-de-velho, pedaços de gaze. Surrupiam coisas de seus vizinhos, alertam seus filhos para não confiarem em estranhos. Provocam, compartilham, cultivam redes sociais. Competem por status e usam carícias para consolar umas às outras. Educam seus filhotes, chantageiam seus pais, convocam outras aves para testemunhar a morte de um semelhante. Podem até ficar de luto.[172]

---

[169] Em *A inteligência das aves* (2022), de Ackerman, também há uma série de tópicos que não caberia discutir pormenorizadamente aqui, mas que penso ser importante mencionar. Ackerman aponta que o voo das aves só acontece por possuírem uma interessantíssima combinação de força e leveza (p. 56), a construção de ferramentas e como isso implica uma transmissão cultural de saberes entre espécies (cap. 3), a diferença destacada de personalidades entre pássaros da mesma espécie (p. 130) e a construção dos ninhos que envolve uma complexa engenharia, o que poderia nos levar a considerar um pássaro como um artista (cap. 6). Perceba o leitor que estou voltando minha atenção para inteligências específicas dos pássaros, mas esses seres alados possuem muitas outras inteligências, igualmente encantadoras.

[170] É importante frisar que toda a discussão realizada no capítulo anterior sobre a comunidade, partindo de Jean-Luc Nancy e Maurice Blanchot cabem aqui. Gostaria de retomar os pontos desenvolvidos na terceira seção do primeiro capítulo: 1) A pergunta de Nancy: as comunidades perderam espaço, se dissolveram, se tornaram inoperantes? Pergunta essa que Blanchot irá se dedicar em responder. Se atualizarmos essa pergunta, podemos pensar em uma comunidade de aves inoperada? Apesar de ser uma pesquisa antiga, penso ser impossível não citar, dada a importância do trabalho de Helmut Sick no campo da Ornitologia aqui no Brasil: em seu consagrado *Ornitologia brasileira* (1997), na terceira seção "conservação", temos um importante estudo sobre o papel da pesquisa no mapeamento e na manutenção das espécies, as unidades de conservação, a diferenças dos biomas, etc. O livro já naquela época lançava luzes sobre a importância de um sistema de preservação de espécies, de fiscalização para inibir o contrabando de aves silvestres, entre outras medidas. A comunidade de aves está inoperada? Não. Fragilizada? Talvez, mas sobrevive, ainda que em um contexto de constante avanço de urbanização e desmatamento das áreas verdes e de venda de aves e pássaros; 2) "comunidade é o que se dá sempre para e pelo outro" (Nancy. *a comunidade inoperada*, p. 43), ou seja, para que a comunidade se mantenha, é necessário um esforço ativo, o que completa a ideia do tópico anterior; 3) a comunidade só existe porque se comunica, ou melhor, porque canta e assovia; 4) a comunidade é um exercício de escuta; 5) a comunidade é plural-singular, isto é, repleta de singularidades; 6) a comunidade é inconfessável, pois é necessário que se imponha o silêncio para ouvi-la.

[171] Ackerman. *A inteligência das aves*, p. 132.

[172] Ackerman. *A inteligência das aves*, p. 119.

Ackerman discorre sobre a sociabilidade das aves, a vida em colônias e como se agrupam e fazem atividades juntas. Os comportamentos, as brincadeiras, a comunicação, os ritos; ou seja, elas se relacionam e cultivam esses laços sociais e aprendem nesse processo. De modo que o senso de comunidade entre as aves é fundamental para o processo de aprendizagem e desenvolvimento de suas múltiplas inteligências. Cabe reforçar nesse processo a importância do desenvolvimento da aprendizagem vocal. Essa habilidade, encontrada até o momento em poucas aves, alguns mamíferos marinhos e o humano, refere-se à possibilidade de escuta e aprendizagem de uma linguagem estrangeira, de copiar elementos de uma linguagem externa à da espécie da qual se faz parte. Esse processo é usado por algumas aves para aprender falas de outras espécies de aves (com intuito de brincadeira, para enganar outras aves, etc.) ou como vemos nos papagaios que conseguem inclusive copiar a fala de outra classe, o que se aplica ao fato de copiarem a fala do mamífero primata humano. Esse processo é fundamental para as aves canoras, isto é, de canto melodioso, pois aprendem o canto das outras aves de mesma espécie, ou, em alguns casos, mesmo de outras espécies. Esse processo de aprendizagem vocal se assemelha muito com a aprendizagem dos humanos que observam, escutam e copiam detalhes de comunicação de outras pessoas.[173] Portanto, o contato social é importante sobretudo no aprendizado do canto. Aristóteles observou na Grécia de seu tempo que pássaros que cresciam longe de sua colônia não desenvolviam bem o canto – da mesma forma que nós humanos só aprendemos idiomas aos quais estamos expostos. Os pássaros, no início do aprendizado, sussurram notas, que vão se afinando e tornando mais complexas e sofisticadas, ao passo que vão ouvindo e desenvolvendo a musculatura vocal – de um rumor surgirá, posteriormente, um canto.[174] Convém a leitura do poema "Narrador apresenta sua terra natal" presente em *Livro de pré-coisas* (2010).

NARRADOR APRESENTA SUA TERRA NATAL

Corumbá estava amanhecendo.
Nenhum galo se arriscara ainda.
Ia o silêncio pelas ruas carregando um bêbedo.
Os ventos se escoravam nas andorinhas.
Aqui é o Portão de Entrada para o Pantanal.
Estamos por cima de uma pedra branca enorme que
o rio Paraguai, lá embaixo, borda e lambe.
Já posso ver na semiescuridão os canoeiros que
voltam da pescaria.
Descendo a Ladeira Cunha e Cruz embico no Porto.
Aqui é a cidade velha.
O tempo e as águas esculpem escombros nos

[173] Ackerman. *A inteligência das aves*, p. 160-161.
[174] Ackerman. *A inteligência das aves*, p. 172, 176, 177.

sobrados anciãos.
Desenham formas de larvas sobre as paredes podres
(são trabalhos que se fazem com rupturas —— como
um poema).
Arbustos de espinhos com florimentos vermelhos
desabrem nas pedras.
As ruínas dão árvores!
Nossos sobrados enfrutam.
Aqui nenhuma espécie de árvore se nega ao gorjeio
dos pássaros.
Agora o rio Paraguai está banhado de sol.
Lentamente vão descendo as garças para as margens
do rio.
As águas estão esticadas de rãs até os joelhos.
Há um rumor de útero nos brejos que muito me
repercute.
O que temos na cidade além de águas e de pedras
são cuiabanos, papa-bananas, chiquitanos e turcos.
Por mim, advenho de cuiabanos.
Meu pai jogou canga pra cima no primeiro
escrutínio e fugiu para cá.
Estamos no zamboada.
Aqui o silêncio rende.
Os homens deste lugar são mais relativos a águas do
que a terras.
Há sapos vegetais que dão cria nas pedras.
As pessoas são cheias de prenúncios: chegam de ver
pregos nadar e bugio pedir a bênção.
Quando meus olhos estão sujos da civilização, cresce
por dentro deles um desejo de árvores e aves.
Tenho gozo de misturar nas minhas fantasias o
verdor primal das águas com as vozes civilizadas.
Agora a cidade entardece.
Parece uma gema de ovo o nosso pôr do sol do lado
da Bolívia.
Se é tempo de chover desce um barrado escuro por
toda a extensão dos Andes
e tampa a gema.
—— Aquele morro bem que entorta a bunda da
paisagem — o menino falou.
Há vestígios de nossos cantos nas conhas destes
banhados.
Os homens deste lugar são uma continuação das
águas.[175]

A voz do poema se recorda de um dia amanhecendo e os galos que não cantam, talvez por preguiça, mas quem sabe para poder ouvir com mais atenção o silêncio – silêncio esse que conseguia inclusive carregar um bêbado pelas ruas. As andorinhas apoiadas no vento, os barcos de pesca, o cenário pantaneiro: todo esse abandono, essa cidade envelhecida e esses escombros são, de acordo com o poema, uma artesania que se encontra igualmente na poesia. Em meio a todas as ruínas desse lugar pertencido de ausências, há uma vida que pulsa em meio às pedras, às fendas nas paredes. Nesse lugar, nenhuma árvore resiste ao canto dos pássaros e o rio parece

[175] Barros. Livro de pré-coisas. In: *Poesia completa*, p. 197-199.

fluir na mesma direção do voo das garças, ou talvez o contrário. Diante de um rumor de útero nos brejos, o poema reflete sobre esse lugar tão povoado de sons e silêncios. As pessoas ali do pantanal estão mais ligadas a águas do que a terras, ao usar "terras" talvez o poema se refira também a posses, penso. Sapos vegetais nas pedras, igualmente cheias de lodo. Os moradores dali parecem ter esse prenúncio do anjo benjaminiano – chamarei de bocó manoelino[176] – com os olhos vendo a chuva que se anuncia, um prego nadando etc.; atrás de si, um tronco de árvore coberto de bosta de passarinho. Quando os olhos (e porque não os ouvidos) estão sujos de civilização, essa voz tem prazer em misturar os sons da cidade com os sons da natureza. Esse ser que lemos na poesia de Barros, está atento aos sons e cantos produzidos em qualquer espaço em que ele se encontre. Talvez seja por isso que lhe faça tão bem, como um exemplo que trato aqui nesta seção, ouvir o canto dos pássaros.[177]

---

[176] O anjo, tema do nono conceito descrito no já mencionado texto "sobre o conceito da história" (Cf. Benjamin. *Obras escolhidas, I*, p. 245-46), que está com o semblante voltado para o passado e observa as ruínas e destroços ao mesmo tempo que uma tempestade o impele para um futuro. Esse anjo, e que aqui passa a ser comunidade com Barros, um panguá que observa o mundo com requintes de lerdeza profética – de quem anuncia um futuro baseado em ancestralidades. Só nos resta pensar que é um zé ninguém. Barros escreveu um poema sobre esse ser ninguém que, justamente por isso, pode ser todos e não ser nada ao mesmo tempo. No poema "Ninguém" presente em *Ensaios Fotográficos* (2010), lemos: "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. Ensaios Fotográficos. In: *Poesia completa*, p. 384). Esse sujeito, benjaminiano na medida manoelina, sabe que para falar a partir das árvores, das aves, das chuvas, dos rios, etc. é preciso ser ninguém. Ao atingir esse lugar de ninguém, ele começa a aprender os saberes da natureza. Cria-se, então, uma comunidade de pessoas que são mais ligadas a andrajos, farrapos, fiapos e tudo que desfia. Formar-se-á uma comunidade de zé ninguém para a qual a única pretensão na vida é aprender o som ancestral dos verbos – saber que não tem utilidade nenhuma e que por isso é tão anticapitalista.

[177] É possível encontrar fronteiras entre esse poema de Barros e um fragmento do texto de Kopenawa, *A queda do céu*, quando o xamã afirma: "Eu nasci na floresta, e por isso prefiro viver nela. Só posso ouvir os cantos dos xapiri e sonhar com eles cercado de sua tranquilidade. Gosto do silêncio dela, apenas quebrado pelos chamados fortes dos pássaros *hwãihwãiyama*, os gritos roucos das araras, o choro dos tucanos, os berros dos bandos de macacos iro ou o trinado dos papagaios. Essas vozes agradam a meus ouvidos. Quando volto de minhas viagens entre os brancos, depois de algum tempo a tontura deixa meus olhos e meu pensamento volta à claridade. Não ouço mais os carros, nem as máquinas, nem os aviões. Só escuto os sapos *tooro* e as rãs *krouma* chamando a chuva na floresta. Só escuto o sussurro das folhas no vento e o estrondo dos trovões no céu. As palavras sem sabedoria dos políticos da cidade vão aos poucos desaparecendo no sossego de meu sono. Fico calmo de novo, caçando e fazendo dançar meus espíritos. A floresta é muito bonita de ver. É fresca e cheirosa. Quando andamos por ela para caçar ou viajar, sentimo-nos alegres, com o espírito calmo. Escutamos ao longe o chiado das cigarras, as lamúrias dos mutuns e jacarnins e os gritos dos macacos-aranha nas árvores. Nossa preocupação é aquietada. Então nossos pensamentos podem seguir um ao outro sem se atrapalhar" (Kopenawa. *A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami,* p. 437).

Ao retornar de suas viagens entre as cidades, o xamã pode novamente escutar os sons da floresta e se encantar com o canto dos sapos e das aves. O canto desses pássaros, bem como todos os sons da floresta, afirma o xamã, o acalma. A escuta dessa melodia animal e vegetal é, segundo penso, de mesma clave musical que a poesia – não toda poesia, naturalmente, mas de uma poesia da natureza como a de Barros. Esses sons que representam os *insignificantos* escutados pelos povos das florestas, pelas pessoas ligadas às florestanias e aos quintais, ou seja, as pessoas que preservam em si e lutam para que também seja preservada na natureza a possibilidade de contato com todos os seres que poderiam estar convivendo conosco. Os insignificantos são a melodia abafada pelos carros, máquinas, apitos e buzinas. Quando uma pessoa está presa no trânsito e se isola em um fone ou no som do carro, ela está buscando um escape da sensação de que está renunciando a um tempo de vida parada, imersa em ruído e

Se o poeta afirma o quanto é precioso escutar os sons da natureza, um passarinho talvez dissesse o mesmo. Segundo Ackerman, os pássaros são capazes de ouvir sons superdelicados, como o farfalhar de insetos, alguns tão agudos que são imperceptíveis para nós.[178] Deste modo, os pássaros crescem ouvindo os cantos que são entoados pela comunidade desde filhotes e, assim, formam um modelo mental ou uma imagem.[179] Essa afirmação de Ackerman me convidou a refletir sobre quais qualidades de imagem estamos falando. Em minha dissertação, *Despalavras do inútil: poesia e imagem em Manoel de Barros* (2019), dediquei o primeiro capítulo ao silêncio; e o segundo, às imagens, fortemente influenciado por Roland Barthes, Maurice Blanchot e Georges Didi-Huberman. Naquele texto, tentei refletir sobre uma espécie de imagem sonora (nome esse que só me ocorre agora). Penso que os pássaros, conforme provocado por Ackerman, formam imagens sonoras dos cantos que aprendem – algo semelhante a partituras, mas no lugar de linhas são galhos, no lugar da clave são minhocas, e no lugar das notas são folhas e penas. Essa imagem sonora que os pássaros criam de si e do canto dos outros possivelmente forma um grande acervo de cantorias, talvez ao ouvir um humano conversando, eles também criem uma imagem para nosso modo de conversar. Talvez, ao perceber que cada vez mais os sons que mais escutamos são de áudios e vídeos nos celulares, os pássaros colocariam uma nota de rodapé que alertasse: sonoridade pouco melodiosa, desinteressante e repetitiva – pelo menos assim eu imagino. Ackerman avança:

> O animal simplesmente pega todos os sons que ouviu e memorizou e os põe para fora de forma desordenada. Essas tentativas iniciais são conhecidas como subcanto e funcionam exatamente como o balbucio de um bebê barulhento, variável, exploratório. É uma "brincadeira" motora, que ajuda filhotes bebês a aprenderem a controlar os músculos necessários para cantar e falar. Os cientistas descobriram que os pássaros têm uma parte especial de seu circuito cerebral de controle do canto dedicada a esse subcanto, separada da parte que, mais tarde, usarão para praticar o canto.[180]

Segundo lemos, os primeiros cantos das aves são como um balbucio Ackerman os chama de subcanto, que são variáveis e exploratórios. Me alegra pensar essa ave filhote que está explorando o mundo em seus primeiros cantos, que está fazendo tudo isso brincando – algo que Barros expressa no aforismo 2.3 em "Arte de infantilizar formigas", em *Livro sobre nada* (2010), ao afirmar: "eu queria crescer pra passarinho"[181], ou seja, chegar a essa maturidade de

---

vendo apenas carros parados ou movendo-se lentamente. Ao contrário de alguém que está parado e escutando o som melodioso das coisas vivas, vendo um espetáculo de coisas que não acontecem, ou melhor, que acontecem de modo tão lento que dão a impressão de que nada se passa ali. Os *insignificantos* são, portanto, os sons da lentidão.

[178] Ackerman. *A inteligência das aves*, p. 174.
[179] Ackerman. *A inteligência das aves*, p. 175.
[180] Ackerman. *A inteligência das aves*, p. 178.
[181] Barros. Livro sobre nada. In: *Poesia completa*, p. 334.

aprender brincando. Os pássaros terão, portanto, uma parte importante de seu desenvolvimento voltado para essa atividade. Isto quer dizer, nesse brincar de aprender cantos está uma parte substancial do aprendizado indispensável para a vida dessa ave, que, ao brincar de cantar, está aprendendo algo determinante. Com o tempo, as canções dos pássaros vão mudando e tornando-se mais sofisticadas.[182] Não diria que se tornam mais sérias e nem menos lúdicas, apenas que apuram em qualidade. De modo semelhante, o bocó manoelino vai aprendendo essa linguagem das aves, identificando cantos, pois pensa semelhante aos aforismos 36 e 1, nessa sequência, presentes em *Concerto a céu aberto para solos de ave*: "A voz de um passarinho me recita"[183] pois "deixei uma ave me amanhecer".[184] Nesse mesmo sentido, no poema "O provedor" de *Ensaios fotográficos* (2010), lemos:

> O PROVEDOR
>
> Andar à toa é coisa de ave.
> Meu avô andava à toa.
> Não prestava pra quase nunca.
> Mas sabia o nome dos ventos
> E todos os assobios para chamar passarinhos.
> Certas pombas tomavam ele por telhado e passavam
> as tardes frequentando o seu ombro.
> Falava coisas pouco sisudas: que fora escolhido para
> ser uma árvore.
> Lírios o meditavam.
> Meu avô era tomado por leso porque de manhã dava
> bom-dia aos sapos, ao sol, às águas.
> Só tinha receio de amanhecer normal.
> Penso que ele era provedor de poesia como as aves
> e os lírios do campo.
>
> Achei entre os pertences de Bernardo um vaso
> de colher chuvas, um cachimbo
> e um rosto de inseto dependurado na calça.
> Bernardo tem fé quase assim de molusco.
> Para saber dos passarinhos só precisa de suas
> ignorâncias
>
> Um passarinho me árvore. (O passarinho me
> transgrediu para árvore. Deixou-me aos
> ventos e às chuvas. Ele mesmo me bosteia
> de dia e me desperta nas manhãs).[185]

Ser imprestável nesse sistema capitalista é um elogio do qual o indivíduo deveria se orgulhar. Se souber os assovios que chamam os pássaros e os pombos, ou seja, quanto mais desenvolvida a ignorância e os dessaberes, melhor. A única coisa que ele deveria temer é

[182] Ackerman. *A inteligência das aves*, p. 187.
[183] Barros. Concerto a céu aberto para solos de ave. In: *Poesia completa*, p. 284.
[184] Barros. Concerto a céu aberto para solos de ave. In: *Poesia completa*, p. 275.
[185] Barros. Ensaios fotográficos. In: *Poesia completa*, p. 391.

amanhecer e perceber que caiu em sensatez e razão. Já que, para saber dos passarinhos, não é preciso de muito além do que saber de suas ignorâncias. Para saber das aves, dos seres, de toda a vida que pulsa por todos os lados é preciso apenas saber estar numa posição de quem não sabe e estar aberto a aprender, não como um conhecimento transmissível e apreensível, mas como os pássaros aprendem os cantos em sua comunidade passarinhal: criando imagens sonoras. Essas imagens povoadas de sons e esses cantos iluminados por essa imagética hão de compor algo que, conforme afirmei no início desta seção, é um dos títulos mais belos de Barros e um dos títulos mais belos que já vi: um *Concerto a céu aberto para solos de ave.*

O poema finaliza afirmando que um passarinho o bosteia de dia e o desperta pelas manhãs. Talvez seja mesmo este o caminho: para aprender com os pássaros é preciso estar disposto como uma árvore, isto é, parado e esperando um pássaro pousar em nós. Talvez seja por ter essa disposição que "A maneira de dar canto às palavras o menino / aprendeu com os passarinhos".[186] Por fim, se por um lado o poeta deseja "a palavra que sirva na boca dos passarinhos",[187] outro aforismo de *Livro sobre nada*; por outro, em *Concerto a céu aberto para solos de ave*, ele se pergunta: "Mas pode / uma palavra chegar à perfeição de se tornar um pássaro?"[188] Será que há alguma correspondência possível entre nossa linguagem e a das aves? Jennifer Ackerman se faz essa mesma pergunta.[189] Pelos traços evolutivos das aves e dos mamíferos poderíamos conjecturar se há algo da melodia dos pássaros que permanece na língua humana. Eu arriscaria uma resposta, e seria "sim" – algo da melodia das aves permanece em nós e a isso chamamos "poesia": "E agora / que fazer / com esta manhã desabrochada a pássaros?"[190]

2.2 O ocaso me ampliou para formiga

O exercício de conjecturar o que pensam alguns animais é mais generoso em alguns casos do que em outros. Imaginar o que pensa um animal domesticado como o cachorro é mais fácil do que no caso de uma formiga. Isso porque, conforme veremos, a forma como os animais se expressam, a linguagem e a proximidade no nosso cotidiano ajudam nesse processo. Durante minha pesquisa, percebi que, mesmo no processo de virada epistemológica que está interessada em nos aproximar desses seres, não como objetos a serem vistos pela nossa ótima humanizante,

[186] Barros. Menino do mato. In: *Poesia completa*, p. 459.
[187] Barros. Livro sobre nada. In: *Poesia completa*, p. 347.
[188] Barros. Concerto a céu aberto para solos de ave. In: *Poesia completa*, p. 280.
[189] Ackerman. *A inteligência das aves*, p. 181.
[190] Barros. Poemas rupestres. In: *Poesia completa*, p. 431.

mas fazendo tentativas de compreender como se dá o processo social, comunicativo, sensível e afetivo entre esses viventes, algumas classes de animais ainda não possuem muitos estudos. O que, suponho, se deva à da dificuldade dos pesquisadores de se alinharem à ideia de que um inseto pensa, por exemplo. Ainda com a escassez de trabalhos não considerei desistir de refletir sobre o que pensam os insetos, seres que despertam um interesse tão destacado em Manoel de Barros e que estão sempre voando em torno dos seus poemas – penso que o próprio poeta talvez diria que um poema que fede bosta de pássaro, por exemplo, haveria mesmo de atrair insetos e eu não poderia concordar mais.

Os livros de que me valerei aqui estão alinhados com um estilo acadêmico a que Barros mais tece críticas, que é o de categorizar;[191] ainda assim, penso haver algo neles que possa nos apontar direções para estudos futuros, seja no campo da Biologia, da Filosofia ou da Literatura – Georges Didi-Huberman fez algo assim com dois livros que também utilizarei aqui: *Falenas* e *Sobrevivência dos vaga-lumes*, e que foram, em grande medida, uma inspiração para que eu não desistisse dos insetos. Os livros *Estudos dos insetos* (2015), de Charles A. Triplehorn e Norman Jonnson, e *Encyclopedia of Insects* (2009), editado por Vincent H. Resh e Ring T. Cardé, são livros clássicos para qualquer pessoa que se proponha a estudar Entomologia – área da Biologia que estuda os insetos. Utilizarei esses livros e artigos auxiliares como uma forma de fazer pequenos voos teóricos, exploratórios.

É importante pensar que os insetos constituem o grupo dominante de animais na terra no que diz respeito à quantidade.[192] Os insetos são uma classe do filo mais diversificado, os artrópodes, e são uma classe com mais de trinta ordens que se dividem em milhares de espécies, muitas ainda nem catalogadas. Sabe-se que mais de mil espécies podem habitar um quintal[193] – algo que Barros parece querer apontar quando afirma no poema "Apanhador de desperdícios": "meu quintal é maior que o mundo".[194] Evolutivamente, além da respiração que elimina a

[191] Para esta seção em que tratarei dos insetos, trabalharei majoritariamente dois livros com essa característica enciclopédica, penso que num esforço de repensar essas estruturas. Mas trarei aqui para as notas de rodapé alguns artigos acadêmicos que estão mais próximos das pesquisas sobre inteligência dos insetos. Se na seção sobre os pássaros contei com os livros da Jennifer Ackerman, pesquisadora e divulgadora científica, que empenhou todo esse esforço em ler toda essa produção sobre pássaros e dissertar sobre, ainda não há esse trabalho compilado no que tange aos insetos, ainda que se encontrem conferências e artigos sobre o assunto. Contudo, não tenho intenção de ocupar um espaço semelhante ao de Ackerman, mas talvez as referências aqui sirvam como luz para pesquisas futuras que queiram sintetizar o que se sabe sobre os insetos como seres pensantes. Devo ressaltar que, ao trazer esses artigos para o rodapé, não trato como uma hierarquia, mas meramente uma organização do texto. Até porque penso que se fosse mesmo hierarquizar o texto, na esteira de Barros, as filosofias mais sofisticadas estariam justamente aqui no rodapé – exemplo: fosse esse texto mais manoelino, o rodapé certamente teria uma predileção para discorrer sobre o saber sujo do besouro rola-bosta, que é interessantíssimo por sinal.
[192] Triplehorn; Johnson. *Estudo dos insetos*, p. 1.
[193] Triplehorn; Johnson. *Estudo dos insetos,* p. 1.
[194] Barros. *Memórias inventadas*, p. 25.

necessidade de processos intermediários como ocorre com os humanos, os insetos se destacam pelos complexos movimentos de voo e sua força que ultrapassa, dependendo do inseto, em várias vezes seu próprio peso.[195] Além de um complexo sistema auditivo, eles possuem órgãos sensitivos que captam movimentos, luz e ruídos que são imperceptíveis ao ouvido humano. Combinando esses fatores, muitos insetos conseguem determinar posições com exatidões espantosas, como as abelhas conseguem determinar a posição do Sol e usá-la como referência, as moscas encontrar feridas em outros seres para depositar seus ovos e as formigas encontrarem alimento.[196]

Ao contrário do que se pensa, os insetos não são autômatos com movimentos previsíveis como se pensou durante séculos, isto é, que apenas respondem conforme algum estímulo ao qual eles são submetidos. Antes, os insetos são capazes de aprender de quatro formas distintas: a) associativa – observando outros membros da comunidade realizando alguma tarefa, semelhante ao que foi apresentado, semelhante ao canto dos pássaros no tópico 2.1; b) operante – ao realizar alguma tarefa de forma prática, o inseto aprende e utiliza os aprendizados dessa experiência em outras ocasiões, ou seja, o inseto aprende com outros insetos, mas aprende também sozinho; c) exploratória –ao explorar experiências que estão fora do escopo de vivências corriqueiras àquela espécie, por exemplo, ao voar para um território desconhecido, ao buscar alimento em um território novo, etc.; d) *insight* –um saber que mistura duas ou mais modalidades das formas de conhecimento mencionados anteriormente.[197] De modo que seria possível aplicar toda a teoria de comunidade, realizada quanto aos pássaros, também aqui quanto aos insetos.[198] Conforme apontado por Triplehorn e Johnson (2015), alguns insetos trabalham juntos para executar tarefas que demandam esforços extraordinários[199] e

[195] Triplehorn; Johnson. *Estudo dos insetos,* p. 15, 24.
[196] Triplehorn; Johnson. *Estudo dos insetos,* p. 33, 35.
[197] Triplehorn; Johnson. *Estudo dos insetos,* p. 64, 67.
[198] Estudos que têm sido realizados em torno do que é chamado de "*swarm inteligence*", ou seja, na inteligência de enxames, colônias, grupos. O miniartigo "Groups have a larger cognitive capacity than individuals" (2012) sumaria estudos sobre o quanto alguns grupos de insetos se organizam visando tomar decisões que ultrapassam as limitações de membros individuais do grupo, pensando em trabalhos coletivos. Um exemplo é o de formigas que organizam expedições exploratórias em que algumas delas investigam a existência de comida disponível e calculam a menor rota e, uma vez em que elas retornam com essas informações, é formado um conselho que decide qual melhor caminho, estratégia, recursos, quantidade de formigas envolvidas, etc. A escolha de um ninho pode envolver inclusive uma separação de tarefas que envolva avaliação de, por exemplo, riscos, luz, alimentação, tamanho da entrada, e formar, assim, uma rede de avaliação e troca de informações. Conforme veremos, essa inteligência de grupos está sendo estudada e aplicada em muitas áreas.
[199] Triplehorn; Johnson. *Estudo dos insetos,* p. 79.
De modo semelhante, Nigel R. Franks discute no artigo "Ants", em *Encyclopedia of Insects* (2009), como as formigas organizam o trabalho de modo coletivo, e como são capazes de encontrar o menor trajeto em direção a uma comida e transmitir para as demais formigas via feromônios. A propósito, o mesmo artigo aponta que, apesar de possuírem várias formas de comunicação, a mais utilizada são os feromônios – um saber que se dá por cheiros. De modo que não conseguimos saber o que as formigas estão conversando, mas podemos observar o comportamento delas e supor a partir das decisões que elas tomam. Cf. Franks. *In*: Resh; Cardé. *Encyclopedia of*

desenvolvem sociedades complexas que, além de sua própria espécie, são estabelecidas com outros insetos, com as plantas e com outros animais.[200] Após essa introdução aos insetos, penso ser oportuno observar alguns casos específicos, especialmente os mais recorrentes na poética manoelina. Iniciarei com um de meus insetos favoritos, a formiga, partindo da observação do próprio Manoel de Barros. O poema a seguir é o primeiro fragmento de "Biografia do orvalho", em *Retrato do artista quando coisa* (2010):

> Este é um caderno de haver frases nele.
> Um rio passa perto.
> Estou sentado no barranco do rio.
> Emas no pátio engolem cobras.
> Uma formiga está de boca aberta para a tarde.
> As quatro patas da formiga tentam abraçar o sol.
> Na verdade, não sei se são as patas da formiga que tentam abraçar o sol
> Ou se são minhas frases que desejam fazer esse trabalho.
> Agora uma brisa me garça.
> E os arrebóis latejam.[201]

A voz do poema tenta aproximar suas frases, seus versos, às patas de uma formiga. Patas e versos tão curtos que têm a pretensão de abraçar o sol. Tudo indica que não conseguirão de verdade, mas o esforço aqui está em tentar. Se uma criança for próxima de formigas como imaginamos que elas sejam, elas fazem algo parecido, que é segurar o sol com os dedos, olhando o sol pequeno no horizonte e os dedos gigantes segurando o sol. Algum adulto talvez racionalizasse: "na verdade você não está segurando o sol, é que o sol está muito longe e seu dedo muito próximo de você, e então por perspectiva parece que o sol é menor que você" – por esse e por outros motivos que poesia não é coisa de gente adulta. Por outro lado, é justamente por isso que essa formiga, tão pequena, consegue sim abraçar o sol – de mentirinha, que é o que nos interessa aqui, naturalmente. Agora, a voz poética já nem sabe se é a formiga ou se é ele que quer fazer isso, talvez sejam ambos. Talvez essas tarefas impossíveis é que são algo comum

---

Insects, p. 26. Sendo assim, dentro das formigas há vários modelos sociais: alguns que envolvem uma rainha, outros envolvem mais de uma rainha; com apenas um tipo de formiga operária e outras que se dividem em hierarquias. Modelos sociais diversos que, em algum momento da nossa civilização humana, foram discutidos – os filósofos Gregos, a exemplo de Platão, se demoraram pensando em modelos diversos de sociedade – modelo esse que, de modo semelhante aos desenvolvidos pelas formigas, é indispensável para a sobrevivência delas. Cf. Franks. In: Resh; Cardé. *Encyclopedia of Insects*, p. 24.

Outro estudo, "Ants Can Acquire Some Serial Recognition" (2018), de Marie-Claire Cammaerts e Roger Cammaerts, aponta como as formigas conseguem aprender associando testes de tarefas. No experimento, os pesquisadores isolaram as formigas e aplicavam testes envolvendo um itinerário com tubos e marcadores, as formigas eram treinadas e depois um teste era aplicado e os pesquisadores constataram que, quanto mais treinos eram aplicados, mais as formigas eram assertivas nos testes. Estudo esse que aponta para a capacidade de aprendizado partindo de uma observação de outros membros da experiência prática.

[200] Triplehorn; Johnson. *Estudo dos insetos,* p. 79-96.

[201] Barros. Retrato do artista quando coisa. In: *Poesia completa*, p. 369.

da poesia, do poeta e das formigas. Sobre esse assunto, no aforismo 2.3, em "arte de infantilizar formigas", em *Livro sobre nada* (2010), Bernardo da Mata nos ensina: "Formiga é um ser tão pequeno que não aguenta nem neblina. Bernardo me ensinou: Para infantilizar formigas é só pingar um pouquinho de água no coração delas. Achei fácil".[202] – tão pequenas e frágeis que não aguentam nem neblina e, se se pingar água no coração delas, já se infantilizam e já querem abraçar o sol com as patas. Esses seres são tão pequenos que em outro poema, o fragmento 2.7 de "os deslimites das palavras", em *O livro das ignorãças* (2010), lemos:

> O ocaso me ampliou para formiga.
> Aqui no ermo estrela bota ovo.
> Melhoro com meu olho o formato de um peixe.
> Uma ave me aprende para inútil.
> A luz de um vaga-lume se reslumbra.
> Quero apalpar o som das violetas.
> Ajeito os ombros para entardecer.
> Vou encher de intumências meu deserto.
> Sou melhor preparado para osga.
> O infinito do escuro me perena.[203]

O sol que aos poucos vai desaparecendo no horizonte, o ocaso, faz o que o escuro tem de melhor: revela seres que se escondem durante o dia. Entre o escuro da noite e o clarão do sol lançando seus últimos raios, nesse transitório espaço de tempo, o poeta finalmente alcança a estatura de formiga. Já consegue observar melhor os peixes, toca o som das flores e aprende tudo que não serve de nada com as aves – o infinito desse escuro que os insetos tanto gostam há de colocar o poeta em lugares onde se formam as comunidades dos seres noturnos. Penso ser possível avizinhar a ideia de insetos como seres da noite,[204] com Maurice Blanchot, no texto "O lado de fora, a noite", em *O espaço literário* (2011), em que trata da noite escura que ilumina. Se a noite revela, pelo desaparecimento que lhe é inerente, a impossibilidade de aproximação, há de revelar algures uma possibilidade que é justamente a presença de tudo aquilo que só se percebe ausente, justamente pela noite primeira. Isto quer dizer que a noite blanchotiana disserta sobre sabermos que só se sabe que há murmúrios se impormos silêncio, que alguns seres e singularidades só se farão presentes se nos dermos conta de sua ausência e

[202] Barros. Livro sobre nada. In: *Poesia completa*, p. 333-334.
[203] Barros. O livro das ignorãças. In: *Poesia completa*, p. 311.
[204] Refiro-me aqui ao texto "Diapause", de David L. Denlinger, presente na *Encyclopedia of Insects* (2009), editado por Vincent H. Resh e Ring T. Cardé, que aponta como várias espécies de insetos, seja para metabolizar nutrientes, estratégias de sobrevivência ou para acasalamento, adotam hábitos noturnos. Mesmo sabendo que não são todas as espécies de insetos que possuem tais hábitos e igualmente ciente de que nem mesmo todas as espécies de formigas são de costume noturno, estou partindo da possibilidade desse hábito noturno, observável na realidade de alguns insetos, para pensar a noite como conceito filosófico.

que para vermos algo é preciso nos dar conta de sua invisibilidade. O espaço literário é esse que revela a noite valendo-se da própria escuridão da noite.

Desta forma, percebemos que a noite é povoada de fantasmas que não cessam de se colocarem visíveis, mortos que estão vívidos, sussurros, murmúrios e *insignificantos* daqueles que nunca deixaram de enunciar. A noite revela o clarão do dia – uma desconfiança da racionalidade, mas sem negá-la, que Maurice Blanchot divide com Manoel de Barros e que desvia nossa atenção ao ponto de ir cercando o indivíduo dele mesmo. Se a noite primeira acolhe, por ser o lugar do sono, do sonho, da possibilidade de se aquietar o mundo ao redor, a outra noite abrirá outra dimensão – o fora. O referido texto de Blanchot pode ser entendido na ótica manoelina como um inseto que voa na noite, visto que outros teóricos lançaram voos inspirados no mesmo tema e que nos servem aqui para pensar não somente os insetos, mas outros animais e viventes. Começando pelo próprio Blanchot, ao refletir sobre essa outra noite, a inquietante, que pode nos conduzir ao contato com esse outro, ele afirma que "existe sempre um momento em que, na noite, o animal deve ouvir o outro animal. É a outra noite".[205] O animal precisa ouvir o outro animal e isso é algo que acontece nessa outra noite.

Nós, animais que somos, precisamos ao menos tentar ouvir esses insetos e todos os demais animais – o que podemos estender para todos os viventes. Ao entrar nesta noite, continua Blanchot, o indivíduo, que a princípio ouve apenas a si mesmo, tem a possibilidade de ouvir o eco de seus sons até que quiçá o silêncio revele o vazio que é a presença do outro que agora vem ao seu encontro[206] – uma formiga que anda no pé da pessoa e abre toda uma nova dimensão para esse que é tocado. Mas em que muda a vida de algum ser atravessado pela existência de uma formiga? O esperado é que exerça pouco ou nenhum impacto individual, exceto se a pessoa estiver aberta ao que esse contato possa produzir, apesar de pesquisas recentes terem apontado para modelos sociais que têm sido espelhados partindo da observação das formigas e de outros insetos.[207] Interessar-se em relação ao que uma formiga tem a expressar, fazer esse movimento de um animal que acolhe a necessidade de escutar esse outro

[205] Blanchot. *O espaço literário*, p. 183.
[206] Blanchot. *O espaço literário*, p. 184.
[207] Em "Self-organising congestion evasion strategies using ant-based pheromones" (2010), estudo colaborativo entre pesquisadores e empresas de investimento e pesquisa tecnológica, é investigada a possibilidade de usar os padrões de organização e comportamento das formigas para antecipar problemas no trânsito e corrigir falhas. A ideia aqui é transformar em algorítmica as ações das formigas que são transmitidas pelos feromônios, ou seja, a ideia de formar um "feromônio digital". Embora com diferenças notáveis – o objetivo das formigas é encontrar alimento traçando o caminho mais curto possível, e os veículos, apesar de também desejarem um destino mais curto, são influenciados por vários desdobramentos de trilhas de objetivos que são individuais, e não coletivos, como são os traçados pelas formigas. De todo modo, ao criar simulações e complexar essas trilhas de destinos, seria possível dividir os caminhos a serem percorridos, levando em consideração as rodovias disponíveis, pensando em soluções individuais, mas que equilibrem o coletivo.

vivente. Blanchot finaliza esse texto curto com uma pergunta: "isso por quê? Por que essa caminhada? Por que esse movimento sem esperança na direção do que é sem importância?"[208] Ou seja, por que ocupar-se e investir esperanças em um diálogo que não nos serviria de nada? Essa é uma pergunta que Barros responde afirmando o espaço que esse inútil ocupa, valorosamente, na poesia.

Emmanuel Levinas também pensou sobre essa mesma questão da noite – texto aliás com o qual Blanchot parece dialogar – *Existence and Existents* (1978), em que Levinas está refletindo sobre a existência, o cansaço de existir, o mundo como lugar de existência e a noite como o lugar povoado de existências sem mundo, ou que ao menos muitos de nós tenhamos dificuldade de integrá-las no mesmo mundo em que vivemos. *Existence and Existents* procura entender a exclusão do outro – tendo em vista que foi um texto escrito no contexto da Segunda Guerra –, pensa na noite como uma possibilidade de percepção da pluralidade de outros, de que há outros seres. Na mesma esteira, Jean-Luc Nancy escreveu uma série de ensaios entre 1990-1992 (o texto de Blanchot é de 1955, ou seja, mais de 35 anos antes) que ainda dialoga com toda essa ideia do fora, mas voltados para a temática do corpo. Em *Corpo, fora* (2015), Nancy está pensando o corpo como essa extensão do próprio corpo, ou seja, do corpo que sente o mundo, mas que não está limitado aos limites da pele. Ele, de certo modo, seculariza a ideia de alma, para pensar o corpo além do corpo, sendo esse corpo que faz parte de outros corpos.

Sendo assim, "o corpo pode se fazer falante, pensante, imaginoso, sonhador. Sente o tempo todo alguma coisa. Sente tudo o que é corpóreo. Sente as peles e as pedras, os metais, as ervas, as águas e as chamas. O corpo não para de sentir".[209] Um corpo que não para de sentir, falar, pensar, se comunicar. Se "sente as peles e as pedras, os metais, as ervas, as águas e as chamas", logo, poderíamos afirmar que pedras, metais, ervas, águas e chamas igualmente sentem, pensam, imaginam, cantam, falam. A esse contato, Nancy afirmará que "o tocar mergulha na obscuridade. [...] Essa noite nos é comum, ela nos une e nos separa ao mesmo tempo. Tocar jamais abole a distância entre nós, mas a metamorfoseia em aproximação",[210] isto é, o tocar mergulha os corpos na noite – faço aqui outra aproximação entre Blanchot e Nancy – e torna essa noite comum. Dois corpos ali na noite e o toque, a voz, a escuta, o olhar, o desejo e o medo, o querer e o receio – a noite que consegue tornar proximidade o que era distância. Por fim, me pergunto: não seria justo ler toda a teoria do corpo, a exemplo desse texto seminal de Nancy, pensando o corpo animal, vegetal, coisal, ou seja, o corpo poético da natureza?

---

[208] Blanchot. *O espaço literário*, p. 186.
[209] Nancy. *Corpo, fora*, p. 88.
[210] Nancy. *Corpo, fora*, p. 60.

O fora, o outro, o impossível, o absurdo, o impensável, talvez carregando uma possibilidade de manter-se impossível mesmo em meio às tentativas. Ainda assim, tentar um contato nessa noite outra é fazer do impossível tátil, visível, audível, ainda que igualmente incompreensível. A outra noite inquieta é um convite do qual não se pode mais sair, estar nela é saber que devem ser incessantes as tentativas de ir para fora, ir para o outro. Esse movimento não significa sair de si, tampouco projetar para o outro de si e nem captar, aqui e ali, algo desse ser da noite. Os insetos, muitos deles que saem durante a noite (no sentido literal) não são igualmente seres da noite, no sentido blanchotiano, para nós? Somos seres noturnos para eles também e nisso se dá a beleza desse encontro, como em Barros – um indivíduo que sente uma formiga caminhando pelo corpo e sente o ocaso mudar toda sua forma de ver e sentir o mundo, não só em relação às próprias formigas, insetos, mas em relação a todos os incontáveis seres que essa formiga revelou junto da noite que suas pequenas perninhas trouxeram à tona.[211] Leiamos mais um poema de Barros, o fragmento XIV de "Sabiá com trevas", em *Arranjos para assobio* (2010):

> XIV.
> No chão, entre raízes de inseto, esma e cisca o sabiá.
> É um sabiá de terreiro.
> Até junto de casa, nos podres dos baldrames, vem
> apanhar grilos gordos.
> No remexer do cisco adquire experiência de restolho.
> Tem uma dimensão além de pássaro, ele!
> Talvez um desvio de poeta na voz.
> Influi na doçura de seu canto o gosto que pratica de
> ser uma pequena coisa infinita do chão.
> Nas fendas do insignificante ele procura grãos de sol.
> A essa vida em larvas que lateja debaixo das árvores o
> sabiá se entrega.
> Aqui desabrocham corolas de jias!
> Aqui apodrecem os voos.
> Sua pequena voz se umedece de ínfimos adornos.
> Seu canto é o próprio sol tocado na flauta!
> Serve de encosto pros corgos.

[211] No fragmento 36 de "O livro de Bernardo", em *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2010), lemos a voz poética afirmar: "Estou pousado em mim igual que formiga sem rumo". (Barros. *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. In: *Poesia completa*, p 418). Se o poeta agora pode pousar em si é por ter aberto essa possibilidade para que esses outros seres pousem nele também. Não é lúcido dizer que esse indivíduo barrosiano e blanchotiano sinta-se tentado a conversar com essas formigas conforme lemos no fragmento 1.4 de "Os deslimites da palavra", em *O livro das ignorãças* (2010): "Sou puxado por ventos e palavras. / (Palestrar com formigas é lindeiro de insânia?)" (Barros. *O livro das ignorãças*. In: *Poesia completa*, p. 307). É estar mesmo à beira da insanidade conversar com formigas, mas talvez a noite seja mesmo o lugar de estar aberto a outras formas de perceber o mundo, que não esse racionalizante. Mas, afinal, de que serve saber o que uma formiga pensa? De nada. A noite não se revela como um *telos*, um propósito, mas como uma formiga que anda sem rumo, ainda que ela se perca de forma calculada e que lance nos ares os feromônios de suas percepções, o saber – palavra que tem em origem a mesma ideia de sabor – o aroma de um mundo, uma cosmovisão outra. Não à toa, a formação que Barros mais se orgulha é a de ter se dedicado a esses seres menores: "eu tenho doutorado em formigas" (Barros. Ensaios fotográficos. In: *Poesia completa*, p. 392).

> Do barranco uma rã lhe entarda os olhos.
> Esse ente constrói o álacre.
> É intenso e gárrulo: como quem visse a aba verde das horas.
> É ínvio e ardente o que o sabiá não diz.
> E tem espessura de amor.[212]

Entre raízes de insetos, um sabiá remexe os restolhos no chão. Não é um pássaro comum, pois tem poesia no canto, ou seja, é uma ave cuja voz poética conseguiu estabelecer algum diálogo na noite, conforme o termo blanchotiano desenvolvido anteriormente. Entre as coisas mínimas no chão, a ave que procurava pelos reflexos do sol acaba por encontrar larvas. Esses vermes, ovos e lagartas vão deixando o canto da ave úmido como são os córregos. Ao ver o verdejante das larvas, dessa vida que se transforma, a metamorfose vivente, o sabiá se enche de amor.

Tendo, pois, discorrido sobre formigas, gostaria de voltar minha atenção para uma segunda classe de insetos que esvoaçam na poesia de Manoel de Barros, que são as borboletas. Se as formigas que andam nas trilhas escuras dos formigueiros e se, a partir delas, junto a outros insetos, foi possível pensar esse escuro da noite como símbolo do outro, as borboletas podem nos ajudar a pensar na luz das imagens e na intermitência das luzes que, semelhante ao *flash* fotográfico, opera esse duplo de luz/escuridão. Sendo assim, passemos para as borboletas.

No artigo sobre os lepidópteros, em *Encyclopedia of Insects* (2009), ordem de insetos do qual fazem parte as mariposas e as borboletas, Jerry A. Powell destaca o quão reconhecíveis são os animais dessa ordem, tendo em vista a estrutura das asas que possibilita uma variedade fascinante de cores e o curto período de vida das borboletas; entre as preocupações principais está o acasalamento, processo esse que se inicia já nas primeiras horas após a eclosão da fêmea. Além dos feromônios, os movimentos no bater de asas são, em alguma medida, uma dança sedutora visando ao processo de fecundação.[213] Além disso, me chama atenção, nessa ordem do qual fazem parte apenas borboletas e mariposas, bem como nos insetos de modo geral, o que Triplehorn e Johnson listam como características que poderiam estar num poema do Manoel de Barros: por exemplo, o fato de que as mariposas da família *Eriocraniidae* preferem voar no início do ano; as *Hepialidae* recebem o apelido de mariposas-fantasmas pela coloração prata e por voarem muito rápido; as *Acrolophidae* são conhecidas como lagartas-de-teia-escavadoras, pois se recolhem em buracos quando se sentem perturbadas; a *Epermeniidae* constrói um casulo incrivelmente frágil, mas meticulosamente calculado na angulação das folhas; as *Nymphulinae* são aquáticas e mergulham para depositar os ovos debaixo d'água; as *Parnassinae* conhecidas

[212] Barros. Arranjos para assobio. In: *Poesia completa*, p. 177-178.
[213] Powel. Lepidoptera. *In*: Resh; Cardé *Encyclopedia of Insects*, p. 559 e 564.

como parnasianas (daí o nome do movimento literário: parnasso, que significa montanha) são borboletas que amam as montanhas e a aurora, etc. [214]

O que mais me encanta nos estudos dos insetos – e a que eu tenho me dedicado muito durante a escrita desta tese – é o quão fugidias são as afirmações, não no sentido de falta de rigor de pesquisa, mas o quanto parecem descrever detalhes técnicos que importam pouco diante do quão majestosos esses pequenos seres são – quase como se a catalogação não desse conta de descrevê-los (o que não diminui a importância desses estudos da entomologia) e que é preciso pender para a poesia, talvez pelo fato de os insetos serem mesmo esses seres fugidios. Um poema de Barros apresenta o seguinte vocábulo:

> Inseto, s.m. / Indivíduo com propensão a escória
> Pessoa que se adquire da umidade
> Barata pela qual alguém se vê
> Quem habita os próprios desvãos
> Aqueles a quem Deus gratificou com a sensualidade
> (vide Dostoievski, *Os irmãos Karamazov*).[215]

O poema retirado da seção "Glossário de transnominações em que não se explicam algumas delas (nenhumas) ou menos", em *Arranjos para assobio* (2010), define inseto como todo vivente que é propenso a escórias, adquirido de umidade, que habita não só nas frestas dos espaços, mas também em suas próprias frestas, isto é, os sensuais, já que esses seres se utilizam de feromônios e danças para se atraírem. Uma definição fugidia como essa parece apontar algo que a poesia faz muito bem: deixar que as coisas permaneçam como saberes provisórios.[216]

Georges Didi-Huberman dedicou um texto às borboletas. Em *Falenas: ensaios sobre a aparição, 2* (2015), o filósofo fará algo bem benjaminiano: pensar por meio de um saber tido como menor (um saber que borboleteia), algo sobre a natureza igualmente frágil e, justamente por esse motivo, potente das imagens. Ele destaca o caráter transitório de uma borboleta que invade um espaço e que perturba, muda o estado de coisas. Parti das formigas de Barros e da

---

[214] Triplehorn; Johnson. *Estudo dos insetos,* p. 576-604.

[215] Barros. Arranjos para assobio. In: *Poesia completa*, p. 182-183.

[216] Blanchot, em "A solidão essencial", presente no mesmo livro, *O espaço Literário* (2011), discute a solidão do escritor na tarefa de escrever sem saber por quem será lido e sequer se encontrará alguém que o leia. Uma obra que vai se escrevendo num infinito da linguagem, uma vez que "o escritor pertence a uma linguagem que ninguém fala, que não se dirige a ninguém, que não tem centro, que nada revela" (Blanchot. *O espaço Literário*, p. 17), justamente por falar uma linguagem que não é falada por ninguém com quem o poeta consegue fazer tentativas de aproximação com outras formas de vida e de linguagem. É por não se dirigir a ninguém que os versos não precisam fazer um compromisso de um sentido totalizante, sendo assim, a poesia nada revela por não pensar ser possível desvelar esse outro ser. Algo que insistirei neste trabalho é que o poeta não tenta traduzir esse outro, mas encontrar alguma correspondência – não do sentido do similar, mas no sentido do dessemelhante, isto é, das diferenças que aproximam por força de desejo. Desta forma, continua Blanchot, "escrever é fazer-se eco do que não pode parar de falar" (Blanchot. *O espaço Literário*, p. 18), ou seja, a noite – e aqui aproximo a solidão com a noite, dois textos distintos, ainda que conectados ao colocar o escritor como aquele que escreve fora de si – e da literatura que acontece fora da escrita, ainda que seja a escrita indispensável – está repleta de seres que não cessam de falar, cantar, lançar imagens no mundo. Escrever poesia é fazer eco, pois essa voz já se faz falante.

ideia blanchotiana da noite para pensar a possibilidade de contato com o absoluto outro e com Didi-Huberman penso na estranheza que é estar em contato com uma borboleta e vê-la desaparecendo no obscuro da noite.[217] O filósofo, ao pensar na borboleta que aparece e desaparece em um ambiente, lembra que etimologicamente essa palavra também carrega a ideia de estar visível, mas principalmente de clarão noturno, do escuro com manchas brancas e de fantasma (que interessam de modo particular para o que estou desenvolvendo aqui):

> À semelhança da palavra phasma, a palavra falena carrega consigo os valores etimológicos da aparição, ou seja, da luz diurna que confere visibilidade (phaos, phôs) e do clarão nocturno que torna imperceptível – clarão esbranquiçado (phalos), brilhante na noite, ou negro manchado de branco (phalios) –, da fenomenalidade em geral (phaïnesthai), enfim, do fantasma e da imaginação (phasma, phantasia).[218]

Seria, portanto, uma borboleta semelhante a um clarão na noite, um ser escuro com manchas brancas – um negativo e, portanto, fantasmagórico como é uma fotografia? Pergunta que tentarei responder com Barros, Didi-Huberman e Benjamin. Ao descrever o processo de metamorfose das falenas, Didi-Huberman chega ao curioso inseto que recebe justamente o nome de imago, ou seja, algo que o filósofo irá desenvolver aproximando imagem e esses seres que voam e, por conseguinte, reforçar o caráter passageiro das imagens.[219] Esse aspecto transitório das imagens é interessante para pensar que a imago que surge do encontro do poeta ou do indivíduo observador desses viventes é sempre uma construção frágil e prestes a desaparecer, reforçando assim a ideia de que esses seres não deveriam ser utilizados para interpretar suas vontades e seus desejos como uma verdade que permaneceria pela voz de quem investiga, mas que esse sujeito que se dispõe a estabelecer esse contato deveria entender como um toque, um encontro, uma escuta e olhar que se desfaz para depois, quem sabe, se repetir. Algo que Barros parece saber muito bem, conforme se lê no segundo fragmento do poema "O guardador de águas", presente em seu livro homônimo:

> II
>
> Esse é Bernardo. Bernardo da Mata. Apresento.
> Ele faz encurtamento de águas.
> Apanha um pouco de rio com as mãos e espreme nos vidros
> Até que as águas se ajoelhem
> Do tamanho de uma lagarta nos vidros.
> No falar com as águas rãs o exercitam.
> Tentou encolher o horizonte
> No olho de um inseto – e obteve!
> Prende o silêncio com fivela.

[217] Sei que a noite que Didi-Huberman poeticamente descreve nessa introdução não corresponde ao conceito de Blanchot, mas aqui estou aproximando as duas ideias. Cf. Didi-Huberman. *Falenas: ensaios sobre a aparição, 2*, p. 9.
[218] Didi-Huberman. *Falenas: ensaios sobre a aparição, 2*, p. 9.
[219] Didi-Huberman. *Falenas: ensaios sobre a aparição, 2*, p. 10 e 12.

> Até os caranguejos querem ele para chão.
> Viu as formigas carreando na estrada duas pernas de ocaso
> para dentro de um oco… E deixou.
> Essas formigas pensavam em seu olho.
> É homem percorrido de existências.
> Estão favoráveis a ele os camaleões.
> Espraiado na tarde –
> Como a foz de um rio – Bernardo se inventa…
> Lugarejos cobertos de limo o imitam.
> Passarinhos aveludam seus cantos quando o veem.[220]

A apresentação de Bernardo da Mata acompanha uma série de descrições das façanhas praticadas por ele: tornar as águas mais curtas, fazer desenhos nos vidros com as águas e falar com elas utilizando um sotaque de sapos, encolher o horizonte, prender o silêncio com fivela, etc. Mas o que mais chama atenção é que ao ver as formigas carregando o entardecer, ele deixa. Essa atitude de um observador que não interfere no meio é algo muito presente nos poemas de Barros.[221] Enfim, para ser percorrido de existências – o poema prossegue, e aqui conecto os pontos – envolveria não interferir na vida. Para se inventar, Bernardo se estende, cresce na mesma medida em que se volta para as coisas pequenas. Chega ao ponto de os passarinhos aveludarem a voz só para cantarem de forma ainda mais bela quando percebem o Bernardo. O que há de especial em Bernardo – pensando aqui como um símbolo desse ser barrosiano – é que ele sabe lançar luzes sem desfazer com isso a escuridão, tema que pretendo avançar na sequência.

Sendo Didi-Huberman leitor de Benjamin, é fácil perceber o motivo pelo qual tais temas chamam tanto sua atenção: as forças de sobrevivência que interessam a Didi-Huberman, por exemplo, das falenas e dos vaga-lumes, deve-se, em grande medida, a uma teoria de imagem sobrevivente que o pensador herda de Aby Warbug, tal qual da ideia benjaminiana desse pesquisador que está tentando captar algo, como o faz o historiador-trapeiro tentando pegar algo dos farrapos da história.[222] Sendo assim, temos esse momento em que, mesmo em meio à escuridão, "o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena

---

[220] Barros. O guardador de águas. In: *Poesia completa*, p. 239-240.
[221] Sobre esse assunto, quero indicar um documentário, *My Octopus Teacher* (2020), dirigido por James Reed e Pippa Ehrlich, que está alinhado com muito do que venho discutindo aqui. Trata da experiência de um mergulhador, Craig Foster. Ao encontrar em suas expedições de mergulho um polvo, o mergulhador começa a estabelecer algum contato com esse molusco até tomar a decisão de que iria ter contato com esse polvo todos os dias. O documentário mostra como, dia após dia, o contato entre Craig e o polvo vai se estreitando. A grande questão desse documentário é pensar em que medida esse mergulhador deve ou não intervir na vida desse molusco, ainda que seja para salvá-lo de alguma ameaça. A escolha do mergulhador, alinhada com o que estamos debatendo com Barros, é a de não intervir. A escolha de intervir seria a mesma do olhar e agir de um explorador (no sentido mercantil da palavra). O que Craig, Bernardo e Barros nos apontam é para um agir no mundo e na arte que tome por base o contato sem invadir espaços, algo que seja convidativo e de um consenso do querer dividir esse espaço – um entre espaço, um espaço poético.
[222] Didi-Huberman. *Ninfa Moderna: Ensaio sobre o panejamento caído*, p. 69.

centelha do acaso, do aqui e agora".[223] Como uma faísca, uma iluminura que se desprende, tão frágil, parece mesmo pronta a desaparecer – mas é nessa centelha que o observador encontra algo do aqui e agora. De modo similar, "a fotografia revela nesse material os aspectos fisionômicos, mundo de imagens habitando as coisas mais minúsculas",[224] isto é, a fotografia, aqui pensada além da máquina, da arte, da técnica, mas como magia (faço aqui um trocadilho com o título de Benjamin) do olhar, um olhar que tenta lançar alguma luz, encontrar em meio ao escuro da noite a luz dos corpos, a pele: um mundo de imagens habitando as coisas minúsculas. Um mundo de imagens que consegue captar ainda mesmo as coisas efêmeras, pois "é a luz dessas centelhas que as primeiras fotografias, tão belas e inabordáveis, se destacam da escuridão que envolvem os dias de nossos avós".[225] Mesmo as coisas efêmeras como as borboletas, sempre prestes a desaparecer. As centelhas dessas fotografias – Benjamin está pensando na fotografia mesmo, as primeiras inclusive, mas aqui estou pensando apenas na fotografia do olhar – se destacam na escuridão. Olhar para um mundo de imagens, esses seres minúsculos que se destacam na escuridão – pois deles é a noite, pois nosso olhar pode lançar alguma luz e desse encontro na noite, dessa luz, surge algum encontro-fotográfico – um retrato do artista quando coisa:

> 1
>
> Retrato do artista quando coisa: borboletas
> Já trocam as árvores por mim.
> Insetos me desempenham.
> Já posso amar as moscas como a mim mesmo.
> Os silêncios me praticam.
> De tarde um dom de latas velhas se atraca
> em meu olho
> Mas eu tenho predomínio por lírios.
> Plantas desejam a minha boca para crescer
> por de cima.
> Sou livre para o desfrute das aves.
> Dou meiguice aos urubus.
> Sapos desejam ser-me.
> Quero cristianizar as águas.
> Já enxergo o cheiro do sol[226] (BARROS, 2010, p. 357).

"Retrato do artista quando coisa" é o primeiro fragmento do livro de mesmo nome cujo título troca "quando jovem", de Joyce, por "quando coisa", já que a fotografia aqui consiste em pensar um artesão que assume um estado de coisa e está, desta forma, pronto para registar pelo olhar as coisas diminutas. A voz poética inclusive percebe que por ter esse olhar fotográfico,

[223] Benjamin. *Obras escolhidas, I*, p. 100.
[224] Benjamin. *Obras escolhidas, I*, p. 101.
[225] Benjamin. *Obras escolhidas, I*, p. 115.
[226] Barros. Retrato do artista quando coisa. In: *Poesia completa*, p. 357.

brilhando com a luz da lente, as borboletas o preferem do que às árvores. O mesmo ocorre com as moscas: "amai as moscas como a si mesmo" – assume o poeta esse novo mandamento. Esse olhar repleto de luz pode ser explicado desde o refino de um olhar fotográfico até o grosseiro olhar de lata velha. Como é de se esperar, a consequência não seria outra, as plantas vão começar a crescer na boca desse poeta e ele desenvolverá uma boca vegetal com a qual ele poderá conversar com as aves, as borboletas, os sapos, etc. – esse poeta consegue fotografar pelo olhar inclusive o cheiro do sol. Tudo isso para entendermos que se a noite é o convite para o encontro com o outro, o indivíduo barrosiano tem um olho solar e veraneio. Quanta contradição: com olhos tão iluminados, mas prefere estar com os seres que se escondem na noite, alguns por escolha e outros lançados fora pelo antropoceno.[227] Em outro poema de Barros, é possível continuar essa conversa:

PREFÁCIO

Assim é que elas foram feitas (todas as coisas) –
sem nome.
Depois é que veio a harpa e a fêmea em pé.
Insetos errados de cor caíam no mar.
A voz se estendeu na direção da boca.
Caranguejos apertavam mangues.
Vendo que havia na terra
dependimentos demais
e tarefas muitas –

[227] Estou intencionalmente torcendo a imagem da noite de Blanchot para pensar as espécies. Em um relatório recente da ONU, é destacada a importância da biodiversidade para nosso planeta, mas o relatório é alarmante no que tange às mudanças climáticas. O padrão de uso da terra para a produção de alimentos muda drasticamente o hábitat de várias espécies, algumas sendo inclusive extintas. O aumento da temperatura, consequência direta das mudanças climáticas, coloca em risco a biodiversidade dos ecossistemas marinhos, como os corais, por exemplo, que já se encontram ameaçados. Todas essas mudanças provocam escassez de alimentos, aumento de surgimento de novas cepas de vírus e bactérias com possíveis epidemias e pandemias, etc. Elizabeth Mrema, secretária executiva ambiental da ONU, aponta nessa matéria que a biodiversidade é de suma importância na luta para minimizar e reverter alguns efeitos das mudanças climáticas. Cf. Un (org.). *Biodiversity: our strongest natural defense against climate change. our strongest natural defense against climate change*, 2022.
A 18ª edição do "The Global Risks Report", estudo realizado pelo Fórum Econômico Mundial para o ano de 2023, aponta a perda de biodiversidade como o quarto maior em uma escala de problemas a serem enfrentados a longo prazo (10 anos) – perdendo apenas para a escassez de recursos contra o enfrentamento das mudanças climáticas, a adaptação às mudanças e o clima extremo acompanhado de desastres (p. 6); um infográfico demonstra o quanto a perda da biodiversidade é uma consequência das mudanças climáticas e passa a ser um fator de agravamento, ou seja, forma-se um ciclo vicioso de desastre ambiental. A perda da biodiversidade está igualmente relacionada às condições de saúde, já que é a biodiversidade que garante alimento, medicamento, água e condições agradáveis de vida (p. 31). Cf. World Economic Forum (org.). *The Global Risks Report 2023: 18th edition insight report*, 2023.
Pensando na imagem da noite de Blanchot e modificando-a, pode-se remontar à ideia de que algumas espécies foram empurradas para uma noite obscura e cruel do desaparecimento (a extinção) e outras foram forçadas a irem para o clarão do dia: tentar conviver nas cidades, nos asfaltos, voando entre os prédios altos. Didi-Huberman trabalhou essa imagem da luz massificadora e do escuro que relega ao desaparecimento em pelo menos dois livros: *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* e *A sobrevivência dos vaga-lumes*. De modo que essa não é uma imagem inteiramente nova, mas desejei pensá-la partindo de Blanchot e da extinção das espécies. Importa, nessa imagem que penso, que os seres permaneçam na noite e o poeta seja esse que está num limiar para fotografá-los com o olhar, com seu olho de fundo de garrafa velha para que, com sua voz vegetal, transforme essas imagens em poesia e, ao transformar em poesia, isto carregue os cantos, as cores, as fragrâncias, as imagens e os gestos desses seres.

os homens começaram a roer unhas.
Ficou certo pois não
que as moscas iriam iluminar
o silêncio das coisas anônimas.
Porém, vendo o Homem
que as moscas não davam conta de iluminar o
silêncio das coisas anônimas –
passaram essa tarefa para os poetas.[228]

O poema de nome "Prefácio", presente na seção "Caderno de andarilho", em *Concerto a céu aberto para solos de aves* (2010), apresenta a ideia de que "antesmente"[229] as coisas não eram nomeadas. Penso na possibilidade de Barros estar remetendo à ideia bíblica do homem que nomeia todas as coisas, na narrativa adâmica de Gênesis. Mas certo é que, em meio a tanta coisa a ser catalogada pelo saber humano, há sempre os seres que não despertam muito – alguns nenhum – interesse. Quanto a esses seres, ficou certo que as moscas iluminariam o silêncio das coisas anônimas. Quero me prender a essa imagem com a mesma força que ela tem de voo: iluminar o silêncio das coisas anônimas. Ora, esse papel que a voz poética atribui às moscas, às borboletas (do inglês *butter*: manteiga, *flies*: moscas) não é, em grande medida, uma potência dessa poesia iluminura? Se a noite é o lugar de encontro com o outro, a poesia de Barros é alguma luz que se lança na intenção de encontrar todos os seres, mesmo os menores, os rastejantes, os esvoaçantes, os que se escondem na terra, nos galhos, nos troncos, nas águas, e mesmo aqueles que ainda que estejam no nosso campo de visão foram invisibilizados pelo sistema que sequestra nossa atenção. Essa tarefa que apetece tanto às moscas quanto às borboletas foi transferida para os poetas.[230] Comento aqui mais dois poemas de Barros sobre as borboletas que dialogam com o que estou pensando sobre a ideia de luz:

MIRÓ

Para atingir sua expressão fontana

[228] Barros. Concerto a céu aberto para solos de aves. In: *Poesia completa*, p. 288-289.
[229] Palavra do idioleto manoelês archaico que estou incorporando aqui no meu texto. Foi usada no fragmento 16 em *Retrato do artista quando coisa* (2010) para descrever a palavra antes de ser palavra, ou seja, a despalavra. Ideia essa que é consonante com o que está sendo apresentado também nesse poema. Cf. Barros. Retrato do artista quando coisa. In: *Poesia completa*, p. 368.
[230] Quanto a esse ofício de poeta, no fragmento 11 do poema "Biografia do orvalho", presente também em *Retrato do artista quando coisa*, lemos: "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. Retrato do artista quando coisa. In: *Poesia completa*, p. 374).
A voz poética se declara completa de vazios, mesmo assim, e talvez por isso, as palavras o aceitam. Essa voz não se conforma em ser apenas um sujeito comum que trabalha, faz coisas cotidianas e movimenta essa engrenagem da vida moderna, antes, sente a necessidade em ser outros, sente que precisa renovar o homem usando borboletas. Talvez seja essa também uma das principais funções da poesia: uma vez que tenha iluminado o silêncio das coisas anônimas, chega o momento de renovar o ser humano usando esse mesmo material frágil e borboleteante, as palavras que versejam.

Miró precisava de esquecer os traços e as doutrinas
que aprendera nos livros.
Desejava atingir a pureza de não saber mais nada.
Fazia um ritual para atingir essa pureza: ia ao fundo
do quintal à busca de uma árvore.
E ali, ao pé da árvore, enterrava de vez tudo aquilo
que havia aprendido nos livros.
Depois depositava sobre o enterro uma nobre
mijada florestal.
Sobre o enterro nasciam borboletas, restos de
insetos, cascas de cigarra etc.
A partir dos restos Miró iniciava a sua engenharia
de cores.
Muitas vezes chegava a iluminuras a partir de um
dejeto de mosca deixado na tela.
Sua expressão fontana se iniciava naquela mancha
escura.
O escuro o iluminava.[231]

Neste poema, extraído de *Ensaios fotográficos* (2010), temos o artista que, desejoso de desaprender as coisas que se colocam como certeza e de não saber mais nada, escolhe passar mais tempo perto das árvores e enterrar ali o que se aprende nos livros. Desses saberes enterrados ao pé das árvores e regado com mijo, nasciam borboletas entre as diversas espécies de insetos. E é com essa mistura de insetos que o artista compõe seu universo de cores, luzes e sombras. Pensar a borboleta como imagem, exercício feito por Didi-Huberman em *Falenas: ensaios sobre a aparição, 2* (2015), texto mencionado anteriormente, aponta para a ideia do inseto como fonte de luz e sombras, de cores e do borrão das asas que batem misturando as tonalidades – ou seja, da luz refletida e diferente da luz platônica do mundo das ideias e da luz iluminista de um saber embebido de certezas, mas uma luz esclarecida de sombras, ou de sombras iluminadas de escuro. Passemos para o próximo poema que foi retirado do mesmo livro do poema anterior.

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.

[231] Barros. Ensaios fotográficos. In: *Poesia completa*, p. 385.

> Poderia narrar muitas coisas ainda que pude ver do
> ponto de vista de uma borboleta.
> Ali até o meu fascínio era azul.[232]

Não são todos que desfrutam desse privilégio insetal de ser uma borboleta, ideia que atrai muito a voz poética pela possibilidade de ver os homens e as coisas pelo olhar desses serem que esvoaçam. Nesse mundo visto pelas falenas, as poesias também voam livres e é possível perceber algumas coisas: as árvores aproveitam mais as auroras, tal qual as garças com as tardes – provavelmente por terem um interesse que vai muito além de uma foto; as águas são mais propensas para a paz, já que só causam danos catastróficos quando o clima é alterado no cenário do antropoceno. As andorinhas – pensando em aves de um modo geral, conforme vimos na seção anterior – sabem quando vai chover com uma precisão incrível. Seria interessante pensar que a ciência convencional (ainda não alinhada com as viradas epistemológicas) só se interessa pelo saber de algum animal quando esse conteúdo pode ser aplicado de forma prática – a exemplo dos pássaros e a percepção climática passando pelo processo migratório.[233] Barros está interessado mesmo e sobretudo nas coisas que não se aplicam, produzem ou têm utilidade desse sistema. Coisas que, ao exemplo do que pode ser visto pelo olhar de uma borboleta, produzem algo como um fascínio azul.

Pensei a noite das formigas e de outros insetos noturnos como o encontro com o outro de um lado e, de outro lado, as luzes vacilantes do bater de asas das borboletas e outros insetos como um saber provisório que não consegue apreender em completude, mas que ainda assim se encanta com o passante e esvoaçante. Como dialetizar essa imagem? Didi-Huberman propõe, numa leitura benjaminiana, a intermitência. Pensar o lampejo dos vaga-lumes e seu caráter "discreto, passante, tremeluzente"[234] permite que se pense nos insetos como a intermitência – o abrir e o fechar de asas, o voo e o pouso, a aparição e o desaparecimento, a luz e a escuridão – algo como um *flash* de uma foto prestes a ser tirada. Sendo assim, o inseto pode ser lido aqui como um devir-desejo da imagem ou um poema que começa a ser rabiscado: pré-imagem, pré-som, pré-versicular, mas carregando um enxame inventivo de imagos, tons e versos.

---

[232] Barros. Ensaios fotográficos. In: *Poesia completa*, p. 393.

[233] Em alguma medida o humano observou a natureza e copiou muito desses padrões. Giorgio Agambem, em *O Aberto: o homem e o animal* (2021), aponta como copiamos os animais nos padrões de construção, voo, canto, etc. Conforme mencionei na seção sobre os pássaros, talvez até a poesia seja algo do canto dos pássaros que foi incorporado na nossa linguagem. Ao fazer uma crítica no escopo de interesse da ciência tradicional, não quero com isso eliminar o fato de que muito do que o humano copiou dos animais converteu-se em saberes preciosos. Cf. Agamben. *O Aberto: o homem e o animal,* p. 20.

[234] Didi-Huberman. *Sobrevivência dos vaga-lumes*, p. 11.

Ao pensar a fotografia como uma ação, uma ideia, e não meramente uma materialidade (ainda que virtual) capturada por algum dispositivo, Didi-Huberman associa aos vaga-lumes toda intermitência fotográfica, de modo que, semelhante ao movimento de abertura da lente para capturar algo de luz, temos nesses insetos algo como uma "luz pulsante, passageira, frágil".[235] Caráter esse que Didi-Huberman parece tomar emprestado de uma definição de imagem dialética encontrada em Benjamin como a imagem do Agora que encontra o Outrora como um relâmpago para formar uma constelação.[236] As imagens benjaminianas desse artista ou historiador que está observando um relâmpago sendo formado em vias de desaparecer, uma pessoa que acorda e sabe que está por esquecer o sonho ou um trapeiro que pega os farrapos do tempo são aqui usadas para pensar essa imagem como produzida por algo igualmente sensível: uma imagem intermitente insetal. Uma vez que refleti sobre a comunidade de pássaros e nessa imagem lampejante dos insetos, penso ser imprescindível que nos voltemos em um esforço para ampliar a discussão acerca da linguagem animal.

2.3 Uma palavra que esteja sem ninguém dentro

Maria Esther Maciel, no prefácio de sua *Pequena enciclopédia de seres comuns* (2021), afirma ser "uma bióloga que não é bióloga, mas que finge ser, na medida do impossível".[237] Uma bióloga na medida do impossível, pois, conforme argumentei no primeiro capítulo, a aproximação do humano com o animal e o vegetal só é possível por uma mudança de paradigmas de percepção, de análise, de linguagem. Foi necessário que as áreas do saber humano se embrenhassem em um esforço mútuo de compreensão e a literatura (e aqui a poesia) empenha um papel primordial, o que se alinha com o texto *Animalidades: zooliteratura e os limites do humano* (2023), no qual Maciel afirma que a literatura não precisa dar respostas às questões do mundo, mas pode lançar perguntas.[238] Barthes acrescentaria que a literatura faz girar os saberes[239] e talvez seja esse o motivo que torna possível o que Carola Saavedra afirma sobre o interesse da literatura nas tarefas impossíveis.[240] Sendo assim, em que medida a literatura pode proporcionar um encontro esses saberes de diversas áreas e, por meio da virada

[235] Didi-Huberman. *Sobrevivência dos vaga-lumes*, p. 46.
[236] Didi-Huberman. *Sobrevivência dos vaga-lumes*, p. 60.
[237] Maciel. *Pequena enciclopédia de seres comuns*, p. 5.
[238] Maciel. *Animalidades: zooliteratura e os limites do humano*, p. 31.
[239] Barthes. *Aula*, p. 19.
[240] Saavedra. *O mundo desdobrável: ensaios para depois do fim*, p. 85.

epistemológica e ontológica discutidas no primeiro capítulo, fazer uma tentativa de entender como e o que pensam os animais?[241]

Nas duas seções anteriores deste capítulo, discorri apenas sobre aves e insetos (quanto a estes, com um foco em apenas formigas, borboletas e vaga-lumes), e por uma limitação de espaço e sabendo que jamais se consegue abarcar tudo, muitos animais não foram contemplados na minha análise. Se as classes que escolhi já são radicalmente diferentes, pensemos, a convite de Maciel, que cada animal possui seu grau de complexidade e animalidade mesmo dentro da própria espécie.[242] Preciso fazer uma pausa para uma digressão: interessante destacar que Maciel retoma essa reflexão anterior[243] e outras do livro *A origem das espécies por meio de seleção natural* (2018), de Charles Darwin. Em outro momento, ao mencionar sobre esse livro, Maciel destaca o quanto ele já antecipa algumas das discussões que as viradas epistemológicas estão realizando em nossos dias.[244] Esses comentários me instigaram a ler o livro de Darwin, e fiquei surpreso com o fato de que a imagem que eu tinha desse livro estava mais próxima de algo técnico e maçante, quando na realidade temos um livro muito investigativo e delicado na escrita. Penso que o que aconteceu com Darwin seja similar ao que aconteceu com Freud, que, conforme se sabe, passou por traduções (como a inglesa) que tentaram deixá-lo com uma linguagem mais científica e acadêmica, quando, na verdade, as traduções de Freud do alemão revelam um pensador que, na minha opinião, está produzindo também uma literatura.

Esse esforço de muitos acadêmicos de colocar a literatura como algo menor em relação ao discurso científico pode ter lançado muitos escritores em um lugar oposto do que de fato são, ou seja, criar a imagem de uma pesquisa densa e porosa, quando o que temos é também isso, mas escrito com o sensível, que é intrínseco da escrita literária. Pensar que Darwin e Freud, entre outros, estão produzindo um texto científico e literário não torna o texto deles menos

---

[241] José Luis Bermúdez escreveu um interessantíssimo texto, *Thinking without Words* (2003), em que lança algumas perguntas: será que os seres não linguísticos possuem uma visão e mesmo um conhecimento de como o mundo é? Se sim, podemos presumir suas crenças baseando nas atitudes e no comportamento? Possuem eles desejos, receios e esperanças? Como seria a estrutura de pensamento de um ser não linguístico? Como animais e mesmo crianças conseguem expressar suas vontades? É possível aproximar de alguma forma o pensamento linguístico do não linguístico? Poderiam esses pensamentos serem aproximados de frases e imagens? Tentarei lançar alguns lampejos sobre essas perguntas durante o texto. Cf. Bermudez. *Thinking without Words*, p. 10-11.

[242] Maciel. *Animalidades: zooliteratura e os limites do humano*, p. 36.

[243] Darwin comenta sobre esse particular no primeiro capítulo, "Variação sob domesticação", no qual ele se demora no fato de animais domesticados serem diferentes conforme o processo de domesticação, o local em que foram domesticados e às variantes no processo de desenvolvimento, pois cada indivíduo de uma espécie responde de modo singular. Pergunto-me: será que não podemos pensar em uma história animal, vegetal, mineral, etc.? A história humana em suas especificidades é apenas uma entre as incontáveis, já que, conforme estamos compreendendo aqui, cada animal responde de forma muito singular não só ao itinerário de vivencias de sua espécie, sua comunidade, mas também às suas próprias formas de experenciar o mundo. Cf. Darwin. *A origem das espécies por meio de seleção natural, ou A preservação das raças favorecidas na luta pela vida*, 2018.

[244] Maciel. *Animalidades: zooliteratura e os limites do humano*, p. 38.

rigoroso. Da mesma forma, pensar que muitos textos literários têm um alto rigor de pensamento não os torna menos literários – o que diremos de Primo Levi e Italo Calvino? Pois bem, as viradas epistemológicas estão proporcionando inclusive novas leituras de escritores que antes estavam encaixotados em um discurso e que hoje percebemos que os discursos confluem e produzem interseções – tema desta seção. Prosseguindo, Manoel de Barros por ser poeta e, por isso, pela escrita, pensou em muitos aspectos que estamos discutindo hoje. Considero ser possível colocá-lo na mesma estante de Darwin e de outros, pois a poesia pensa e propicia tentativas imaginativas para questões que a ciência não alcança, da mesma forma que a ciência toca em terrenos que a poesia não – e isso se aplica a outras áreas do saber também, como a Filosofia, as Ciências Sociais, etc. De modo que o que estou tentando apontar é que estamos redescobrindo o potencial e o alcance do discurso de autores do passado e também uma hibridez de discursos que torna os espaços de produção de saber mais receptivos, estamos cientes que a poesia pensa, que os saberes estão se misturando na tentativa de alcançar mundos de linguagem até então inexplorados. Retomando o que eu discorria anteriormente sobre a singularidade de cada animal que Maciel está afirmando na esteira de Darwin, podemos encontrar em fragmentos do extenso poema "Olhos parados", de *Poesias* (2010):

> Sair andando à toa entre as plantas e os animais.
> Ver as árvores verdes do jardim. Lembrar das horas mais apagadas.
> Por toda parte sentir o segredo das coisas vivas.
> Entrar por caminhos ignorados, sair por caminhos ignorados
> ...
> Que coisa maravilhosa, exclamar. Que mundo maravilhoso, exclamar.
> Como tudo é tão belo e tão cheio de encantos!
> Olhar para todos os lados, olhar para as coisas mais pequenas,
> E descobrir em todas uma razão de beleza.[245]

A voz poética ao caminhar entre as plantas e os animais começa a perceber o segredo vivo das coisas. Esse segredo só se encontra ao entrar e sair pelos caminhos ignorados, pelos caminhos que as pessoas não dão atenção por estarem operando um modo de vida que abre pouco espaço para a contemplação. O segredo vivo de tudo é, ao final desses trechos selecionados, perceber uma razão de beleza em todas as coisas. A percepção de observar as pequenas coisas do mundo abre uma dimensão do olhar de perceber em cada elemento da natureza algo único, repleto de muitos encantos. Esse lugar no qual a voz poética se encontra, dirá John Berger em *Por que olhar para os animais* (2021), tem se tornado cada vez mais raro, haja vista que houve um isolamento do ser humano em relação aos animais, processo que se intensificou no século XIX, fruto do capitalismo que desde então empreende esforços para

[245] Barros. Poesias. In: *Poesia completa*, p. 59, 62.

separar a vida selvagem da vida civilizada e urbanizada.[246] No ensaio que dá título ao livro, Berger tece críticas ácidas ao processo de domesticação dos animais, visto que muitos são castrados, privados ou têm a vida sexual pouco ativa, são submetidos ao tédio, alimentam-se mal e exercitam-se pouco.[247] Além da domesticação, Berger também aponta para o fato de os zoológicos terem sido igualmente pensados como uma forma artificial de se ter contato com esses animais e como eles são submetidos a uma redoma mentirosa que parece um aquário só para satisfazer a necessidade desse humano de aqui e ali ter algum contato com a natureza selvagem.[248]

O pensamento de Berger vai ao encontro da busca de um estado de "florestania", citado no capítulo anterior, termo de Krenak que ressoa nas ideias de Kopenawa e também de Barros. Penso ser necessário dialetizar estas duas posições: aceitar o estado de florestania pode colocar o indivíduo em um lugar passivo de aceitar que esses breves espaços, lugares, estados de observação e contemplação são suficientes – algo que não pode ser dito de nenhum dos três autores mencionados (Barros, Krenak e Kopenawa) e nem mesmo de Berger, que enfrentaram e/ou enfrentam o processo de marginalização dos animais, cada qual a sua maneira. É preciso, portanto, buscar encontrar em todo e qualquer lugar um contato com essa natureza sobrevivente e igualmente rejeitar o sistema que cada vez mais empurra esses animais, florestas, rios, povos originários para as fronteiras do desaparecimento, da artificialização da natureza, para um consumo desenfreado, etc. Saber que contemplar é também um ato político.[249] A escolha de

[246] Berger. *Por que olhar para os animais*, p. 17, 27.
[247] Berger. *Por que olhar para os animais*, p. 29-31.
[248] Berger. *Por que olhar para os animais*, p. 35-41.
[249] Minha intenção inicial era abordar a questão política a partir dos animais, mas acabei conduzindo o texto para outras direções ou talvez ele tenha me conduzido, nunca sei. De qualquer forma, quero indicar pelo menos duas leituras que desenvolvem esse assunto. O primeiro, *A cosmopolítica dos animais* (2020), de Juliana Fausto. O que Juliana Fausto faz nesse livro é um exercício de analisar relações de poder e, portanto, políticas, com os animais. A domesticação, o exílio, a exclusão, as assembleias de participação, enfim, as forças e agenciamentos transpostos também para nossas relações com os animais. Fausto tem uma base deleuziana sobre a qual não estou me debruçando aqui. Em uma *live* mediada por Peter Pál Pelbart para n-1 Edições, ela comenta várias vozes que sentia estarem aguardando aparecer no seu texto de tese que deu origem ao livro. Estou ciente que faço escolhas de vozes para irem compondo este texto – toda escolha de voz é uma escolha política. Pois é exatamente assim que as vozes animais, vegetais e coisais que Barros privilegia na sua poética são políticas e as escolhas que faço aqui são igualmente – só que existem, nesses arranjos, tons que se afinam mais ou menos com o que estamos pensando, como acontece com os pássaros afinando vozes. Aproveito toda essa temática do livro da Juliana Fausto para apontar aqui que eu quero muito que meu texto seja lido como algo político, e que o que faço aqui na esteira de toda essa linhagem de mudança epistemológica é dar voz a esses outros seres, tantos os animais humanos quanto os demais animais.
O segundo livro, que foi uma indicação-presente do orientador da minha dissertação, Luiz Lopes, *O que os animais nos ensinam sobre política* (2017), de Brian Massumi, está próximo de muitas discussões que venho desenvolvendo desde a dissertação até aqui. Isto porque Massumi aponta sobre uma série de agenciamentos que são pensados pelo humano para torná-lo separado e destacado dos demais animais, como o raciocínio e a linguagem. De modo que o que Massumi aponta é que, semelhantes aos animais que usam as brincadeiras também como uma forma de questionar o que se tem estabelecido, deveríamos brincar, via sensível, com o raciocínio e a linguagem. Para me manter nesses dois exemplos, de modo a questionar outras formas de se expressar, saber,

saber como e o que contemplar não exclui a necessidade de luta para que se mude o sistema predatório que marginaliza por meio do racismo ambiental, já que os mais vulneráveis sempre sofrem as consequências maiores com a destruição ambiental. Sobre esse particular, gostaria de conversar com um poema de Barros:

> NO TEMPO DE ANDARILHO
>
> Prospera pouco no Pantanal o andarilho. Seis meses, durante a seca, anda. Remói caminhos e descaminhos. Abastece de perna as distâncias. E, quando as estradas somem, cobertas por águas, arrancha.
> O andarilho é um antipiqueteiro por vocação. Ninguém o embuçala. Não tem nome nem relógio. Vagabundear é virtude atuante para ele. Nem é um idiota programado, como nós. O próprio esmo é que o erra.
> Chega em geral com escuro. Não salva os moradores do lugar. Menos por deseducado. Senão que por alheamento e fastio.
> Abeira-se do galpão, mais dois cachorros, magros, pede comida, e se recolhe em sua vasilha de dormir, armada no tempo.
> Cedo, pela magrez dos cachorros que estão medindo o pátio, toda a fazenda sabe que Bernardão chegou. "Venho do oco do mundo. Vou para o oco do mundo". É a única coisa que ele adianta. O que não adianta.
> Tem sempre um ar altivo de quem vê pedra nadando, esse Bernardão. Não aceita brincadeiras. Não monta no porco. É coisa indefinida. Igual um caramujo ir- rigado. Anda na terra como quem desabrocha. E não inventa remédios para ficar mais inteiro.
> Enquanto as águas não descem e as estradas não se mostram, Bernardo trabalha pela boia. Claro que resmunga. Está com raiva de quem inventou a enxada. E vai assustando o mato como um feiticeiro.
> Os hippies o imitam por todo o mundo. Não faz entretanto brasão de seu pioneirismo. Isso de entortar pente no cabelo intratável ele pratica de velho. A adesão pura à natureza e a inocência nasceram com ele. Sabe plantas e peixes mais que os santos.
> Não sei se os jovens de hoje, adeptos da natureza, conseguirão restaurar dentro deles essa inocência. Não sei se conseguirão matar dentro deles a centopeia do consumismo.
> Porque já desde nada, o grande luxo de Bernardo é ser ninguém. Por fora é um galalau. Por dentro não arredou de criança. É ser que não conhece ter. Tanto que inveja não se acopla nele.[250]

Fiz questão de colocar todo o poema "No tempo de andarilho", presente no *Livro de pré-coisas* (2010). Nesse poema, a voz do poema está fazendo uma andarilhosseia em que nosso não herói, Bernardo, está perambulando pelo pantanal. Primeiramente, os andarilhos produzem pouquíssimo, sendo, desta forma, completamente desajustados desse sistema que deseja pessoas cada vez mais produtivas – algo que Byung-Chul Han apontará como determinante para essa sociedade que ama os produtivos na mesma medida em que é eficaz em produzir pessoas doentes: a *Sociedade do cansaço* (2017) – e não é o que se encontra nesse andarilho que se acomoda, vagabundeia, não se apressa, pois nem relógio tem. Enquanto nós somos idiotas programados pelo sistema, o andarilho é idiota por amor à imbecilidade, o que é

construir, se relacionar, etc. e que possibilite um resgate da animalidade. Ambos os livros estão interessados em trazer toda essa dimensão de potência de organização política e repensar algumas questões, como os corpos que são selecionados para o abate, semelhante ao que encontramos em uma filosofia que busca meios de sobrevivência e criar possibilidades de uma mais-valia de vida, termo de Massumi que aponta para a superabundância do viver.

[250] Barros. Livro de pré-coisas. In: *Poesia completa*, p. 214-215.

completamente diferente. Não tem pretensão heroica nenhuma, pois já está fatigado de tanto fazer nada, pois ser essa pessoa sempre disposta e alegre consome um bocado de energia.[251] Quando ele se deita para descansar de suas andanças, logo algum cachorro magro e que também está andando sem rumo, se acomoda perto dele – ou seja, há algo nele que atrai outros vagabundos, e não à toa Bernardo atraiu Barros e me atraiu.

A anunciação de Bernardo veio de lugar nenhum e vai para lugar algum – retomo a imagem que já trabalhei do anjo benjaminiano, mas aqui com o andarilho manoelino como aquele que na sua frente não vê rumo algum e atrás de si algumas origens confusas de quem não sabia bem para onde ir. Isto porque esse andarilho investe seu tempo vendo pedra nadando no rio, prefere sempre não fazer maldade com os animais e vive uma vida em que há um viver com, viver entre, uma cosmovivência. Ele prefere rejeitar, sempre que possível, todo tipo de trabalho, pois ser vagabundo lhe demanda muito tempo. Desde sempre é próximo de todos os viventes, da natureza, e conhece cada um em detalhes por dedicar tanto tempo os observando. A voz poética termina no que, para mim, é um dos trechos mais belos da poesia de Barros: "Não sei se os jovens de hoje, adeptos da natureza, conseguirão restaurar dentro deles essa inocência. Não sei se conseguirão matar dentro deles a centopeia do consumismo".

Esse desabafo triste, quase uma prece, parece vir de alguém que olha para as gerações futuras vendo o consumismo aumentar, as florestas diminuírem, a urbanização se espalhando e o pantanal minguando. Ver os animais que fogem das queimadas, alguns queimados juntos pelo mesmo fogo. Ver as espécies que antes o saudavam pela manhã não terem outra escolha a não ser desaparecer. Será que os jovens vão conseguir resgatar essa inocência que Barros tanto admira em Bernardo? Será que vão conseguir ao menos reduzir o consumismo? Sempre que leio esse poema penso no quão obsceno e absurdo é que exista um bilionário, e pior: que toda humanidade considere normal que alguém possua tanto. Bernardo me comove, pois o que ele tem de mais valioso é ser um zé-ninguém, uma pessoa que não perdeu a aura de criança e é desprovido de posses desnecessárias, tanto que não sente inveja de nada e de ninguém, já que o desejo de possuir capital não o seduz, pois ele não sente que lhe falta algo, pois já é abastado de poder olhar a natureza que o cerca.

---

[251] Quero mencionar um clipe musical que sempre exerceu muita influência em mim: a música *Shiny Happy People* do grupo de Rock R.E.M. Além do clipe que já é uma crítica, pois conta com um grupo de pessoas felizes dançando e cantando, a letra da música também está refletindo sobre essa sociedade da alegria. A estrofe: "*There's no time to cry, happy, happy* / *Put it in your heart where tomorrow shines* / *Gold and silver shine*" critica essa imposição de não poder chorar e ser sempre feliz. É preciso estar sempre reluzindo alegria – já que a prata e o ouro sempre estão. Interessa ao capitalismo pessoas aparentemente positivas, na mesma medida é interessante produzir doentes, discussão essa também presente no já mencionado livro *Sociedade do cansaço* (2017), de Byung-Chul Han.

Poder olhar a natureza que nos cerca incorre em deparar-se com um "estreito abismo de não compreensão",[252] isto é, do humano que observa o animal sem compreender o que pensa e sente o animal, que retorna esse mesmo olhar incompreendido para esse indivíduo igualmente estranho. Berger parece estar apontando para a concepção que Blanchot constrói a partir da noite num sentido mais amplo, e que Jacques Derrida desenvolveu em seu livro *O animal que logo sou* (2002), na forma de uma nudez decorrente de um indivíduo que se percebe olhado por um animal. A esse estranhamento, fruto desses encontros, teríamos uma possibilidade ou uma tentativa de compreensão? Se os animais expressam mesmo algo, a partir desse encontro, poderíamos desenvolver alguma forma de entender o que está sendo transmitido? Será que podemos falar em transmissão, mensagem ou texto, já que essas ideias pressupõem emissão e recepção? Se se expressam, será que expressam algo para nós? Talvez seja presunçoso pensar que esses animais querem nos dizer algo. Proponho a leitura desse poema presente em *Gramática expositiva do chão* (2010):

> Palavras de Lúcio Ayres Fragoso, professor de física em São Paulo, compadre do preso, a título de esclarecimento à Polícia
>
> para começar ninguém jamais garantiu que coisa era aquele bicho
> o mal-traçado?
> o tritão dorminhoco?
> o irmão desaparecido de Chopin?
> o homem de borracha?
> conheci-o
> em seu escritório
> jogando bilboquê
> era sempre arrastado para lugares com musgo
> por meio de ser árvore podia adivinhar se a terra era fêmea e dava sapos
> via o mundo como a pequena rã vê a manhã de dentro de uma pedra
> pela delicadeza de muitos anos ter se agachado nas ruas para apanhar detritos – compreende
> o restolho
> a esse tempo lê Marx
> tem mil anos
> tudo que vem da terra para ele sabe a lesma
> é descoberto dentro de um beco
> abraçado no esterco
> que vão dinamitar
> antes de preso fora atacado por uma depressão mui peculiar que o fizera invadir-se pela indigência: uma depressão tão grande dentro dele como a ervinha rasteira que num terreno baldio cresce por cima de canecos enferrujados pedaços de porta arcos de barril…
> era de profissão encantador de palavras
> ninguém o reconheceria mais
> resíduos de Raskolnikof encardiam sua boca de Pierrô muito comida de tristeza
> e sujo.[253] (BARROS, 2010, p. 123-125).

[252] Berger. *Por que olhar para os animais*, p. 18.
[253] Barros. Gramática expositiva do chão. In: *Poesia completa*, 123-125.

No primeiro verso o poema já apresenta a impossibilidade da afirmação de qual bicho se trata esse indivíduo. Esse bicho-homem, animal, estranho até para os de mesma espécie, híbrido – já que mistura características anfíbias, artísticas e polímeras. Esse ser humano animal tem, conforme o poema, a habilidade de viver entre musgos, lodos e, por ter essa propriedade úmida, consegue dizer se a terra está própria para sapos. Mas o que mais interessa nesse poema é o fato de ele conseguir ver o mundo como uma rã vê, habilidade que ganhou de tanto ficar agachado apanhando pedras. Essa habilidade de ver o mundo pelo olhar de outras espécies só seria possível mesmo em casos de seres com essa hibridez, com essa característica peculiar de conseguir transitar em mundos diferentes. Conforme discutido no primeiro capítulo, quando foi tratada a questão da cosmovisão, convém lembrar – agora nas palavras de Agamben em seu livro *O aberto: o homem e o animal* (2021) – que "a abelha, a libélula ou a mosca que observamos voar em torno de nós em um dia de sol não se movem no mesmo mundo em que nós as observamos, nem dividem conosco – ou entre elas – o mesmo tempo e o mesmo espaço".[254]

Cada ser possui uma forma muito peculiar de perceber o mundo e até o final desse capítulo tentarei pensar em como seria possível encontrar pontos de encontro entre esses dois mundos ou multimundos, multiversos. Se o espaço e o tempo são diferentes, conforme assevera Agamben, para cada espécie e ser, por sorte temos a poesia que, junto com a modernidade, também se vale de métricas diferentes para textos diferentes, ou seja, a própria poesia é uma linguagem que comporta diferentes formas de escandir o mundo. Voltando ao poema, esse ser que compreende restos, leitor de Marx, sabe que ninguém é mais especialista em solo que uma lesma – de fato, uma filosofia materialista histórica dialética de uma práxis lesmal. Como já está implícito, esse ser era "encantador de palavras" – era mesmo de se esperar que se tratasse de um poeta. Esse indivíduo encardido e sujo, a típica figura do trapeiro benjaminiano que Barros tanto admira, utiliza-se de poesia para tornar esses abismos de incompreensão perceptíveis, não a ponto de se anularem, mas curtos o suficiente para arriscar alguma transgressão.[255]

---

[254] Agamben. *O aberto: o homem e o animal*, p. 67.

[255] Sobre essa distância, Berger afirma que "o que sabemos a respeito deles é uma medida de nosso poder, e assim uma medida daquilo que nos separa deles. Quanto mais sabemos, mais distantes eles se tornam". Cf. Berger. *Por que olhar para os animais*, p. 32. Maciel aponta para algo similar quando afirma que "o saber que os homens julgam possuir sobre os outros viventes se aloja, portanto, nos limites do conhecimento racional, no enquadramento específico de uma percepção instituída, servindo, inclusive, para justificar os processos de marginalização e coisificação desses seres." Cf. Maciel. *Literatura e animalidade*, p. 30. Conforme apontado pelos autores, saber sobre os animais amplia nosso poder sobre eles e, dessa forma, aumenta o abismo que nos separa e empurra-os para a marginalização, sendo que está em Maciel a ideia do sofrimento ao qual esses animais são expostos. É mesmo paradoxal pensar que o que mais nos aproximaria deles, conhecê-los, acaba sendo o que amplia essa distância. Isso porque, conforme será apontado na sequência, penso que essa literatura e poesia que está sendo

Escandir os seres pela poesia, não no sentido de compreendê-la como se fosse possível decifrá-la, mas sim como uma tentativa de diminuir os abismos. Maciel fala em algumas formas de tentar tornar isso possível. Em primeiro lugar, poderíamos pensar na possibilidade de um poeta entrar em contato com outro animal, escutá-lo e observá-lo, e, por fim, fazer um esforço para traduzir o que está sendo transmitido? Maciel, ao mencionar Guimarães Rosa, aponta como uma solução para esse encontro humano animal o esforço de capturar algo da subjetividade animal e traduzir para a linguagem humana.[256] Essa ideia de tradução não me atrai tanto como uma forma que sozinha consiga fazer essa transição de animal-humano, é parte do processo, mas não é somente isso. Pois penso estar intrínseca à ideia de que seria possível compreender o que deseja um animal, que a linguagem enquanto estrutura pode tornar esse processo de compreensão algo racional. Penso que a linguagem não precisa ser sempre racional e que alguns contatos demandam uma relação íntima de sensações e emoções que não possibilitam uma leitura que a decodifique. Outra possibilidade seria interpretar. Maciel inclui a ideia[257] do poeta que está próximo do animal e é capaz de interpretar o que está sendo expresso.[258]

Penso que há uma diferença entre essas duas ideias: traduzir pressupõe a ideia de que são duas linguagens com signos que podem ser, com mais ou menos potência de fidelidade ou traição, expressos em outra linguagem. Interpretar, conforme penso, seria algo como interpretar um sonho, isto é, como alguém que se vê diante de uma quantidade de símbolos e que, conforme os conhece, consegue compreender o que está sendo posto. Não me encanta também essa ideia, apesar de pensar que o contato com o animal tenha em um estágio primário algo disso, mas penso que a poesia propicia algo mais manoelino: a ideia de se conjecturar, imaginar, mentir, falsear, etc. o que pode estar sendo expresso.[259] Nesse sentido, penso que a literatura, em

---

discutida aqui, não só de Manoel de Barros, mas de outros autores, está menos interessada em dados que tentem alcançar um saber sobre eles num sentido totalizante e, assim, está mais inclinada a importar-se com o que eles sentem. É importante reafirmar que não quero com isso descartar a importância de todos os trabalhos científicos sobre o assunto e relativizar um pouco o que Berger diz: sim, o conhecimento científico que pretende-se como capaz de dar todas as respostas pode sim acabar aumentando essa distância, mas nem todos os estudos científicos têm esse caráter, e os que têm a característica de se preocuparem mais com o ser do que o que se pode saber sobre ele acaba, em muitos casos, tornando-se uma inspiração para escritores, especialmente nos dias de hoje, a exemplo de Carola Saavedra, Maria Esther Maciel e outros.

[256] Maciel. *Animalidades: zooliteratura e os limites do humano*, p. 39.

[257] Maciel não faz distinção entre esses vocábulos que estou destacando. Todas as diferenças de vocábulo são apenas um capricho do qual estou me valendo como uma forma de construir um pensamento.

[258] Maciel. *Animalidades: zooliteratura e os limites do humano*, p. 84.

[259] A esse respeito, Maciel reflete que já que não podemos afirmar com certeza, por meios racionais e científicos, o que os animais pensam sobre nós (e sobre o mundo), "resta-nos conjecturar" (p. 42). Em outra passagem, ao discutir sobre a relação com os caninos, ela propõe algo que pode se estender a todos os animais: "afinal, o que resta aos humanos senão adivinhar o que se passa dentro de um animal não humano, dada a impossibilidade de o pensamento racional decifrar as ideias e os estados internos de um cachorro?" (p. 88). Cf. Maciel. *Animalidades: zooliteratura e os limites do humano*, 2023.

É interessante pensar em como a linguagem racional não confere uma compreensão que abranja a todos os mecanismos de vida, apesar de que a ciência tradicional acredite ser o método capaz de fornecer explicação para

especial a poesia, pode emprestar essa qualidade tão sensível das palavras que é utilizar-se da linguagem como uma forma de esquivar-se dela mesma; confrontar a estrutura utilizando toda a rigidez racional das palavras; encontrar, nas palavras, alguns espaços que possam ser preenchidos, não de sentido no quesito semântico, mas sim de uma palavra que permita sensações, olhares, cheiros, gostos, cores, etc. Essa característica mencionada é recorrente na poesia de Manoel de Barros: "O córrego tinha um cheiro de estrelas"[260] – no segundo fragmento de "O menino e o córrego", em *Compêndio para uso dos pássaros* (2010); "A quinze metros do arco-íris o sol é cheiroso" [261] – no segundo fragmento de "Seis ou treze coisas que eu aprendi sozinho", em *O guardador de águas* (2010); "lá onde a criança diz: Eu escuto a cor dos passarinhos" e "Hoje eu desenho o cheiro das árvores" [262] – no sétimo e no nono fragmentos, respectivamente, de "Uma didática da invenção", em *O livro das ignorãças* (2010); "Escuto o perfume dos rios"[263] – no segundo fragmento de "Biografia do orvalho", em *Retrato do artista quando coisa* (2010); e "Há um rumor de útero nos brejos que muito me repercute",[264] e "Narrador apresenta sua terra natal" – presente em *Livro de Pré-coisas* (2010), exemplos do quanto é caro ao poeta misturar sensações e forçar a palavra a sentidos que não lhes são naturais. Essa distorção sintática confere uma qualidade de ruína às palavras, visto que, agora que foram elevados ao nível de entulho e aterro, aceitam outros signos, imagens e sensações. A poesia empresta seus dessignificados ou seus *insignificantos* ao mundo. Sobre esse caráter de arruinar as palavras, no sentido de torná-las ruínas, temos:

---

todos os fenômenos da vida. Berger apontará que "Contrariamente ao que pensava Descartes, a linguagem verbal não é indispensável ao raciocínio". Cf. Berger. *Por que olhar para os animais*, p. 44.
A linguagem verbal, assunto que foi ventilado no início desta seção com as perguntas de José Luis Bermúdez, não é indispensável ao raciocínio, ou seja, são possíveis outras formas de construção de pensamento que não passem pela linguagem. O engenheiro florestal e escritor Peter Wohlleben, que será trabalhado de forma mais demorada no próximo capítulo, reflete também sobre isso em seu livro *A vida secreta dos animais* (2019), sobre um argumento muito usado pela ciência tradicional de que os animais não raciocinam, mas sim agem puramente por instinto. Há aqui, conforme descrito por Wohlleben, uma hierarquização do pensamento humano como sendo superior a outras formas de pensamento. No segundo capítulo desse livro, o autor vai se ancorar em estudos para demonstrar que agir conforme o instinto é algo que demanda uma série de conexões e que deveria, portanto, ser considerada como uma forma sofisticada de inteligência. Também nesse livro, entre vários exemplos práticos ligados a medo, gratidão, mentira, jogos, maternidade, adoção, etc., Wohlleben discute sobre o quanto pensamos muito na nossa dor como algo digno de atenção, mas não refletimos, por exemplo, o quão doloroso é para um peixe ser fisgado. Isto porque, segundo o autor, não pensamos nos animais como seres passíveis a dor e capazes de sentir algo. Cf. Wohlleben. *A vida secreta dos animais,* 2019.

[260] Barros. Compêndio para uso dos pássaros. In: *Poesia completa*, p. 104.
[261] Barros. O guardador de águas. In: *Poesia completa*, p. 258.
[262] Barros. O livro das ignorãças. In: *Poesia completa*, p. 301.
[263] Barros. Retrato do artista quando coisa. In: *Poesia completa*, p. 370.
[264] Barros. Livro de Pré-coisas. In: *Poesia completa*, p. 198.

> RUÍNA
>
> Um monge descabelado me disse no caminho: "Eu queria construir uma ruína. Embora eu saiba que ruína é uma desconstrução. Minha ideia era de fazer alguma coisa ao jeito de tapera. Alguma coisa que servisse para abrigar o abandono, como as taperas abrigam. Porque o abandono pode não ser apenas de um homem debaixo da ponte, mas pode ser também de um gato no beco ou de uma criança presa num cubículo. O abandono pode ser também de uma expressão que tenha entrado para o arcaico ou mesmo de uma palavra. Uma palavra que esteja sem ninguém dentro. (O olho do monge estava perto de ser um canto.) Continuou: digamos a palavra AMOR. A palavra amor está quase vazia. Não tem gente dentro dela. Queria construir uma ruína para a palavra amor. Talvez ela renascesse das ruínas, como o lírio pode nascer de um monturo". E o monge se calou descabelado (BARROS, 2010, p. 385-386).

No poema "Ruína", publicado em *Ensaios fotográficos* (2010), a voz poética relata um diálogo com um monge que deseja construir uma ruína, ou, ainda, "alguma coisa que servisse para abrigar o abandono". Ao perceber que o abandono não é uma sensação exclusiva dos humanos, mas que pode ser experienciada por gatos, crianças, outros animais e mesmo pelas palavras,[265] o poema sugere a ideia de aproveitar as palavras que estão abandonadas, a exemplo da palavra "amor", na esperança de quem sabe algo renasça dela. Sendo assim, o poeta poderia criar e inventar sentidos ao construir ruínas de palavras. Maciel acrescentaria que "mesmo que tal experiência de traduzir esse 'outro mais outro que qualquer outro' esteja destinada ao fracasso, a poesia deixa sempre um traço sobre ele".[266] Isto quer dizer que, mesmo que essa experiência inventiva de construir sentidos a partir de palavras vazias, ou seja, palavras que aceitem o abandono – de seres igualmente abandonados e desprezados –, ainda que essa tarefa pareça ser ingrata, como de fato é, a poesia sempre deixa um traço, sempre deixa uma marca, sempre deixa uma ruína. Para terminar, Derrida, em seu livro que foi um divisor de águas para o estudo do pensamento animal, *O animal que logo sou* (2002), ao afirmar: "pois o pensamento do animal, se pensamento houver, cabe à poesia",[267] marca algo que é um dos aspectos basilares deste trabalho: o pensamento dos viventes cabe à poesia, talvez por conseguir se desenvolver por imagens temporárias.[268] Barros parece ter escrito o próximo poema, o nono fragmento de "Uma didática da invenção" de *O livro das ignorãças* (2010), exatamente como transição dessa discussão do animal para o vegetal – sim, para entrar em estado de árvore é preciso um torpor animal.

---

[265] Algo interessante de se pensar é como o poema coloca as crianças com a mesma estatura dos felinos, ou seja, sem uma hierarquização e reforçando as animalidades. Berger acrescentaria que "os animais nascem, são sencientes e são mortais. Nesse aspecto, assemelham-se ao homem". Cf. Berger. *Por que olhar para os animais*, p. 18.
[266] Maciel. *Animalidades: zooliteratura e os limites do humano*, p. 129.
[267] Derrida. *O animal que logo sou*, p. 22.
[268] Maciel. *Pequena enciclopédia de seres comuns*, p. 100-101.

> Para entrar em estado de árvore é preciso partir de um torpor animal de lagarto às três horas da tarde, no mês de agosto.
> Em dois anos a inércia e o mato vão crescer em nossa boca.
> Sofreremos alguma decomposição lírica até o mato sair na voz.
> Hoje eu desenho o cheiro das árvores.[269] (BARROS, 2010, p. 301).

[269] Barros. O livro das ignorãças. In: *Poesia completa*, p. 301.

CAPÍTULO III
O VEGETAL: FUI CONVIDADO PELAS AVES PARA SER ÁRVORE

Fui convidado pelas aves para ser árvore.
Eu sofro preferência para pedras.

Caderno de Apontamentos, XLV – Manoel de Barros

3.1 Hoje eu desenho o cheiro das árvores.

Eu queria fazer parte das árvores como os pássaros fazem.

Caderno de Aprendiz, Manoel de Barros

Você joga uma bolinha e o cachorro corre para buscar. Observa o peixe nadando no aquário, o pássaro que veio beber a água que deixou na varanda, basta um novelo de lã e a diversão do gato está garantida. Se, ao chegar em casa, tem a sorte de se deparar com algum desses companheiros animais, seja qual for, talvez passe pela experiência de ser recebido com alegria, ouvir um canto, um latido, um roçar nas pernas e mesmo uma charmosa indiferença. É fácil encontrar empatia quanto ao sofrimento animal, mesmo entre pessoas que se alimentam de carne. É fácil olhar para um animal e encontrar alguma correspondência de sentimentos, ainda que isso, estruturalmente, mude muito pouco a superioridade que os humanos impõem sobre os demais animais pela via da racionalidade e da linguagem, conforme discutido no segundo capítulo. Neste terceiro capítulo, farei um movimento de compreensão de como essa percepção poderia operar no reino vegetal, visto que as plantas não têm essas demonstrações de emoções que encontramos nos animais. Como sentir empatia por seres que, aparentemente, estão apenas parados? E como a poesia de Manoel de Barros tratou o vegetal?

As diferenças entre o animal e o vegetal e as peculiaridades deste serão discutidas ao longo deste capítulo. Para um início, penso ser importante pontuar uma provocação que Peter Wohlleben faz no capítulo "The disappearing boundary between animals and plants", em *The heartbeat of trees: embracing our ancient bond with forests and nature* (2021). Nesse capítulo, Wohlleben narra o encontro com o filósofo Emanuele Coccia e aponta o que encontra nele e em outros pensadores do vegetal quanto aos limites que separam os animais das plantas, conforme a ciência tradicional, principalmente no que tange à sensibilidade, à inteligência e à forma de espelhar as experiências do mundo, levando-nos a estabelecer que esses limites simplesmente não existem. O capítulo tem um tom pessoal de lamento sobre o quanto livros

que se propõem a tratar o vegetal como pensantes são vistos com tom espiritualista, metafísico e de pouco rigor científico. Penso que o que Barros faz com sua poesia é justamente tensionar esse lugar dos saberes e essas estâncias de produção de conhecimento.

Peter Wohlleben, que é engenheiro ambiental e divulgador científico, nas primeiras páginas de seu livro que foi sucesso de vendas pelo mundo, *A vida secreta das árvores* (2017), faz a seguinte provocação: "quando você sabe que as árvores sentem dor, têm memória, vivem com seus familiares, não consegue simplesmente cortá-las e matá-las com máquinas grandes e furiosas".[270] Saber sobre o sentimento das plantas e das árvores pode ocasionar mudanças na forma que o indivíduo interage com elas, mas nem sempre muda como essa pessoa pensa e age politicamente quanto a esse assunto. Saber sobre as emoções vegetais, e mesmo uma tentativa de compreensão do reino vegetal no que tange a pensá-lo também como um reino senciente, parece mudar pouco o sistema de extração, os índices de desmatamento, as estatísticas de queimadas etc. Isso nos coloca diante da indagação: mas de que vale então saber sobre as plantas?

Dilema sobre o agir pessoal e coletivo. Um não deve anular o outro: não se pode depositar esperanças em uma lógica neoliberal da responsabilidade do indivíduo, ao contrário, é preciso buscar mudanças estruturais, fortalecer a democracia, demarcar territórios indígenas e ampliar a participação desses povos, substituir a bancada ruralista pela bancada do cocar e dos povos originários, investir na agricultura familiar, entre outras medidas que discutirei ao longo deste capítulo. Em contraste, tais medidas, que são necessárias para a construção de uma sociedade mais verde, não eliminam a nossa necessidade de saber mais sobre o vegetal e, ao fazer isso, não pensar o vegetal pela perspectiva humana daquele que decodifica, mas, sim, daquele que tenta, via contato, estabelecer um laço de amizade.

No primeiro capítulo de *A vida secreta das árvores* (2017), de nome "Amizades", Wohlleben, ao falar da amizade que ele estabelece com as árvores, parece apontar que esse laço, que primeiramente poderia ser caracterizado como uma relação humana é, na verdade, comum entre as árvores. As árvores trocam nutrientes por uma rede de raízes e fungos[271], o correspondente a humanos compartilhando alimento. Essa atitude é porque as árvores sabem de algo que a divisão de classes impede que percebamos e/ou experenciemos: que juntas as árvores são mais fortes. De modo que toda ideia de comunidade que desenvolvi no primeiro capítulo também poderia criar raízes com as árvores. Sobre essas conexões internas, penso que a intenção é que este texto seja mesmo vegetal e que os capítulos vão se embrenhando e

[270] Wohlleben. *A vida secreta das árvores*, p. 8.
[271] A relação das árvores com os fungos será desenvolvida posteriormente.

entrelaçando, tal qual ocorre com as raízes que vão trocando nutrientes. A discussão que fiz sobre a virada epistemológica, sobre a comunidade e sobre os povos indígenas que lutam para que o saber da natureza encontre espaço no mundo mercantilizado faz sombra nos capítulos seguintes, tal como uma árvore. Desejo que a ligação dos assuntos se deva por essa força estrutural das raízes dos assuntos, da ramificação e do agrupamento em galhos, formando uma copa de ideias. Manoel de Barros, seguindo a mesma linha simbólica, ocuparia o lugar mais honroso nesse cenário, que é o do vagabundo dormindo debaixo da árvore, esperando que nada aconteça. Por esse motivo, retomo a discussão que, ao formarem uma comunidade, as árvores respeitam a necessidade que cada espécie tem de água, luz, nutrientes. Elas então se organizam de modo a atender as necessidades mais importantes e que sejam mais valiosas pensando na comunidade[272].

Ao ler esse capítulo de Wohlleben, foi impossível não pensar em uma cena que vi durante a leitura do livro: uma árvore solitária, mantida por piedade, em uma calçada qualquer à espera de uma chuva que a derrube, tentando purificar um ar insustentável. Sozinha, perdida em meio a tanto asfalto e concreto. Todo frescor de sua existência rodeada de muito calor, mormaço e, principalmente, privada de estar junto de sua comunidade, agora derrubada e tornada área urbanizada. É igualmente inevitável pensar que as árvores sentem dor e, seja em uma floresta ou nos centros urbanos, todos os ataques são sentidos por ela[273] – um choque com um carro, a competição com o concreto, etc. Pois bem, uma árvore, um ser tão social, deixada sozinha apenas compondo uma paisagem; seria necessário um indivíduo manoelino que se aproximasse dela com intenção de amizade.

Esse indivíduo, ao se aproximar dessa árvore, que faria? Como construir uma amizade com uma árvore? Talvez, a primeira coisa que nos venha à mente ao pensar em amizade é alguém para conversar. Mas, falando, ela ouviria? Wohlleben responde que sim. Em um experimento realizado na Universidade da Austrália Ocidental por Monica Gagliano, ele reporta que "quando eram expostas aos estalos a 220 hertz, as extremidades de suas raízes apontavam para a direção de onde a frequência era emitida. Isso significa que estavam registrando a frequência e, portanto, faz sentido dizer que os brotos 'ouviram'"[274]. Não é possível com isso afirmar que, ao ouvir nossa voz, nossa respiração, nossos risos e lamentos, as árvores compreendam nossos sentimentos, mas talvez captem algo da emoção do que estamos emitindo. Por ser descendente indígena, cresci em uma família que conversa muito

[272] Wohlleben. *A vida secreta das árvores*, p. 9-12, 119.
[273] Wohlleben. *A vida secreta das árvores*, p. 145.
[274] Wohlleben. *A vida secreta das árvores*, p. 18.

com as plantas. Minha mãe sempre gostou de elogiar o quão belas as plantas estão, incentiva que elas cresçam, se recuperem, pede desculpas caso esqueça por um dia de colocar água, canta músicas para elas, diz "bom dia". Sempre cresci vendo as plantas responderem a esses gracejos de minha mãe. Várias plantas que chegam danificadas aqui em casa tornam-se verdejantes, fortes, lindas. Esta tese, pautada em uma metodologia cientifica, como deve ser um texto acadêmico, a exemplo de todos os estudos que li sobre o sensível das plantas, só comprova algo que eu já percebia por força de amizade – minha mãe vive e viveu a vida toda cercada de plantas, é amiga de inúmeras delas e me transmitiu esse precioso saber ancestral que ela carrega de minha avó, das mulheres e dos povos donos dessa terra que antecedem a elas: que é possível formar comunidade com as plantas, é possível que seja construída uma amizade com elas. Pois bem, lá estamos conversando com uma árvore e ela, quieta, ouve tudo atentamente. Chega o estranho momento em que se estabelece uma amizade diferente, já que um indivíduo manoelino vai aos poucos percebendo que não é necessário falar tanto assim para que as árvores e as plantas entendam, pois elas são ótimas leitoras do silêncio:

MANSIDÃO

As casas dormiam na hora surda do meio-dia.
O corpo do homem penetrou sob árvores
Na longa quietude estendida da rua.
Tudo permaneceu sem um grito,
Um pedido de socorro sequer.
Ninguém soube se o coração vibrou.
Que sonho o acalenta ninguém adivinhou.
Ninguém sabe nada.
Não traz um lamento,
Nem marca dos pés no chão vai ficar.
Tão triste é a vida sem marca dos pés!
Tudo permaneceu sem um grito,
Um pedido de socorro sequer.
Ele passou sem calúnias
E é possível que sem corpos que o chamassem.
Ninguém soube se o coração vibrou
Porque tudo permaneceu sem fundo suspiro
No estranho momento das coisas paradas.[275]

O poema "Mansidão", extraído de *Face imóvel* (2010), verseja sobre um ambiente silencioso no qual o sujeito poético se funde com uma árvore. Quando ambos passam a ser um só, esse indivíduo comunga de experiências semelhantes às que uma árvore pode vivenciar: perceber o silêncio das coisas e descobrir por meio desse esvaziamento que, quanto mais se sabe sobre o nada, menos se sabe das coisas do mundo. Nesse estágio, as intenções e os desejos

[275] Barros. Face imóvel. In: *Poesia completa*, p. 44.

se turvam, as coisas que acontecem aqui não deixam rastros de intensões, pois a intenção é voltada inteiramente para o rastro das coisas. Esse ser, agora irreconhecível e que vegeta junto à árvore, é aquele sobre o qual pouco se sabe de seus sonhos, de seus sinais vitais, já que agora ele não é mais da ordem de um bater de coração, mas, sim, de um fluir de seiva. Esse ser-árvore permanecerá entranhado "no estranho momento das coisas paradas".

Parada, a árvore nos escuta, assim como tudo ao redor. Wohlleben chama atenção para a forma que, por exemplo, o canto dos pássaros anuncia a chuva e como as árvores compreendem esse anúncio. Esse canto, nada melodioso e mais próximo de um grasnado, é percebido pelas árvores que já se preparam para receber a chuva[276]. É interessante pensar se são as árvores que ouvem as aves ou o inverso, ou mesmo se elas se entendem de alguma forma e estão em constante diálogo. Se, por exemplo, pensarmos que os estalos que as árvores emitem nos permitem conjecturar que se trata de um pedido por água[277], teríamos a ideia de que a árvore recebe alguma informação e a transmite para alguém. Isso nos permitiria imaginar que as árvores talvez emitam mensagens para nossa espécie, talvez ao ouvir máquinas se aproximando ou alguém com fogo em tempos secos. O antropoceno nunca se interessou em ouvir as árvores, pois seus ouvidos estão comprometidos com as notas, as moedas, os cartões, o capital e esse estranho fato de que nos acostumamos bem com os sons do dinheiro. Sobre essa sonoridade do capital em contraste com o som das florestas, Ailton Krenak tece uma crítica em seu livro *Futuro ancestral* (2022):

> As crianças indígenas não são educadas, mas orientadas. Não aprendem a ser vencedoras, pois para uns vencerem outros precisam perder. Aprendem a partilhar o lugar onde vivem e o que têm para comer. Têm o exemplo de uma vida em que o indivíduo conta menos que o coletivo. Esse é o mistério indígena, um legado que passa de geração para geração. O que as nossas crianças aprendem desde cedo é a colocar o coração no ritmo da terra.[278]

A educação, cada vez mais neoliberal[279], difere muito do que encontramos nos povos originários, que não são ensinados a vencer, pois precisariam entrar na lógica ensandecida de competição. Essas crianças desses povos estão mais próximas de uma ideia de partilha do que de acúmulo, de coletivo do que de individualização, não afinaram seus ouvidos com os sons do capital, o que elas "aprendem desde cedo é a colocar o coração no ritmo da terra". Estar com o

---

[276] Wohlleben. *A vida secreta das árvores*, p. 103.
[277] Wohlleben. *A vida secreta das árvores*, p. 49.
[278] Krenak. *Futuro ancestral*, p. 118.
[279] Conforme já mencionado em nota, vele retomar o texto de Sylvio de Souza Gadelha, "Governamentalidade neoliberal e instituição de uma infância empreendedora", que reflete sobre o quanto a educação está cada vez mais neoliberal, formando os estudantes para uma lógica cruel de competição, individualização, além da lógica do esforço e do mérito individual como determinante e suficiente no desempenho e na conquista de objetivos dessas crianças. Cf. Gadelha. In: Kohan. *Devir-criança da filosofia: infância da educação*, p. 123-138.

coração no ritmo da terra, ouvir essa sonoridade que brota, que remexe o chão e, como acrescenta Barros em seu já mencionado poema "Ninguém", "falar a partir de ninguém faz comunhão com as árvores"[280]. Colocar o coração no ritmo das árvores, enterrar o coração no chão junto com as raízes, sentir a possibilidade de estabelecer algum contato com as árvores, sentir como o ritmo da terra com todos os seres que vivem nela (minhocas, formigas e caramujos, por exemplo) e do vento lento que move as folhas são tempos diferentes do que encontramos no mundo povoado de aparelhos eletrônicos.

Nesse mesmo texto, Krenak chama atenção para um episódio em que ergueram um monumento cercado por vidro no Instituto Butantã, e dentro havia uma árvore. Ao perguntar aos responsáveis, Krenak constata que não sabiam de que árvore se tratava[281]. O líder indígena trata esse episódio como se a modernidade tivesse encastelado seres-árvores antiquíssimos em uma espécie de redoma de um mundo artificial, em que as árvores fossem mero arranjo paisagístico. Nesse mundo encapsulado de árvores *souvenirs*, o capital transforma até mesmo o sentimento de contato com a natureza em uma forma de produto. Encontrar o ritmo da terra e das árvores é também um desejo de desacelerar o mundo até o ponto que seja possível pensar um meio urbano que não exclua as árvores e que elas não sejam tratadas como "crianças de rua", termo de Peter Wohlleben[282] ao pensar as árvores urbanas como essas que começam como paisagem, monumento, até serem esquecidas e engolidas por asfaltos, prédios, empreendimentos, e serem, por fim, arrancadas. Uma árvore em um meio urbano, em muitos casos, é vista como um problema, como se ela estivesse ocupando um espaço importante para passagem, construção, calçada, etc. Colocar o coração no ritmo da terra é entender que as árvores não podem ser meros totens de um suposto capitalismo verde, ecológico, sustentável, reciclável, etc. Colocar o coração no ritmo da terra parece nos convocar a um pedido, quase uma prece, de um mundo em que as árvores ocupem espaços, que possam colori-los com verde e nos ensinar que o mundo não é uma mídia que podemos acelerar, ou melhor, não podemos aceitar esse mundo que nos é entregue acelerado demais e que demanda que nós sejamos assim também. Barros faz esse pedido:

> PEDIDO QUASE UMA PRECE
> a Nelson Nassif
>
> Senhor, ajudai-nos a construir a nossa casa
> Com janelas de aurora e árvores no quintal –
> Árvores que na primavera fiquem cobertas de flores
> E ao crepúsculo fiquem cinzentas como a roupa dos pescadores.

[280] Barros. Ensaios fotográficos. In: *Poesia completa*, p. 384.
[281] Krenak. *Futuro ancestral*, p. 62-63.
[282] Wohlleben. *A vida secreta das árvores*, p. 157.

O que desejo é apenas uma casa. Em verdade,
Não é necessário que seja azul, nem que tenha cortinas de rendas.
Em verdade, nem é necessário que tenha cortinas.
Quero apenas uma casa em uma rua sem nome.
Sem nome, porém honrada, Senhor. Só não dispenso a árvore,
Porque é a mais bela coisa que nos destes e a menos amarga.
Quero de minha janela sentir os ventos pelos caminhos, e ver o sol.
Dourando os cabelos negros e os olhos de minha amada.
Também a minha amada não dispenso, meu Senhor.
Em verdade ela é a parte mais importante deste poema.
Em verdade vos digo, e bastante constrangido,
Que sem ela a casa também eu não queria, e voltava pra pensão.
Ao menos, na pensão, eu tenho meus amigos
E a dona é sempre uma senhora do interior que tem uma filha alegre.
Eu adoro menina alegre, e daí podeis muito bem deduzir
Que para elas eu corro nas minhas horas de aflição.
Nas minhas solidões de amor e nas minhas solidões do pecado
Sempre fujo para elas, quando não fujo delas, de noite,
E vou procurar prostitutas. Ó Senhor, vós bem sabeis
Como amarga a vida de um homem o carinho das prostitutas!
Vós sabeis como tudo amarga naquelas vestes amassadas
Por tantas mãos truculentas ou tímidas ou cabeludas
Vós bem sabeis tudo isso, e portanto permiti
Que eu continue sonhando com a minha casinha azul.
Permiti que eu sonhe com a minha amada também, porque:
– De que me vale ter casa sem ter mulher amada dentro?
Permiti que eu sonhe com uma que ame andar sobre os montes descalça
E quando me vier beijar faça-o como se vê nos cinemas...
O ideal seria uma que amasse fazer comparações de nuvens com vestidos, e peixes com avião;
Que gostasse de passarinho pequeno, gostasse de escorregar no corrimão da escada
E na sombra das tardes viesse pousar
Como a brisa nas varandas abertas...
O ideal seria uma menina boba: que gostasse de ver folha cair de tarde...
Que só pensasse coisas leves que nem existem na terra,
E ficasse assustada quando ao cair da noite
Um homem lhe dissesse palavras misteriosas...
O ideal seria uma criança sem dono, que aparecesse como nuvem,
Que não tivesse destino nem nome – senão que um sorriso triste
E que nesse sorriso estivessem encerrados
Toda a timidez e todo o espanto das crianças que não têm rumo...
……
Senhor, ajudai-nos a construir a nossa casa
Com janelas de aurora e árvores no quintal –
Árvores que na primavera fiquem cobertas de flores
E ao crepúsculo fiquem cinzentas como a roupa dos pescadores...[283]

O poema pede que o mais importante dessa casa não é a arquitetura nem o luxo que ela pode oferecer, mas que o indispensável dessa casa é justamente as árvores. Quase como se a casa fosse um pretexto para morar perto da árvore. Esse pedido, que tem mesmo um tom de oração, acentua a importância de um quintal que o possibilite sentir os ventos e observar o sol. O poema assume aqui um romantismo manoelino, pois a amada assume o lugar de maior destaque no poema. Ao desejar não precisar mais recorrer às prostitutas, a voz do poema deseja

[283] Barros. Poesias. In: *Poesia completa*, p. 69-72.

encontrar uma moça para morar nessa casa povoada de imaginações. O que essa persona do poema deseja, convenhamos, é uma moça manoelina. Uma moça "que gostasse de ver folha cair de tarde" e "que só pensasse coisas leves que nem existem na terra". Alguém para ficar vendo árvores nas tardes e com propensão para investir muita energia nas coisas que não existem e não levam a lugar algum, proporcionalmente ao fato de dedicar o mínimo de energia possível com as coisas que são funcionais e que têm algum objetivo produtivo, ou seja, uma moça que tenha um compromisso muito sério com a vagabundagem.

Uma casa com "janelas de aurora e árvores no quintal", este que deve ser "maior que o mundo[284] um quintal repleto de árvores e toda sorte de viventes que as árvores convidam, inclusive os que ganharam destaque aqui nesta tese, como aves e insetos, sendo formigas, borboletas e muitos outros. Um quintal como o estado de florestania descrito por Ailton Krenak, já mencionado em alguns pontos deste texto, mas que reservei para ser desenvolvido aqui neste momento em que me debruço sob as árvores. Em *Futuro ancestral* (2022), ao lançar o questionamento de como podemos trazer a floresta para nossa casa, para as cidades, Krenak afirma que "podemos provocar o surgimento de uma experiência de florestania começando por contestar essa ordem urbana sanitária ao dizer: "eu vou deixar o meu quintal cheio de mato, quero estudar a gramática dele"[285]. O que Krenak está propondo é algo que encontramos também em Barros: resistir ao urbanismo enquanto imposição e defender o quintal enquanto laboratório de observação e a "gramática expositiva do chão", título do livro de Barros, em que aborda as coisas miúdas que transitam no chão.

Krenak destaca o quanto o meio urbano é pensado e sofre transformações para que se cubra tudo com asfalto e cimento; ruas, córregos e rios.[286]. Como solução para o problema, propõe o seguinte:

> Temos que reflorestar o nosso imaginário e, assim, quem sabe, a gente consiga se reaproximar de uma poética de urbanidade que devolva a potência da vida, em vez de ficarmos repetindo os gregos e os romanos. Vamos erguer um bosque, jardins suspensos de urbanidade, onde possa existir um pouco mais de desejo, alegria, vida e

[284] Barros. *Memórias inventadas*, p. 25.
[285] Krenak. *Futuro ancestral*, p. 65.
[286] A relação de planejamento urbano com as enchentes, cada vez mais frequentes no Brasil e no mundo, é um tema que vem sendo debatido e que será inclusive um dos pontos centrais da COP30, a ser sediada no Brasil, no estado do Amazonas, em 2025. Sobre o planejamento urbano, o recente estudo dos pesquisadores coreanos Seung-Won Kang, Moon-Suk Lee e Ju-Chul Jung, "Analysis of sustainable urban forms for climate change adaptation and mitigation" (2024), realiza uma análise com algumas propostas de soluções, como a de cidades descentralizadas, diferente do que vemos nas grandes metrópoles em que as atividades são superconcentradas em centros urbanos, deixando as cidades vizinhas isoladas, além do alto consumo de energia e da maior produção de resíduos. Cidades pensadas em agrupamentos interconectados favoreceria também o trânsito, que poderia ser mais pautado em transportes ferroviários, ecologicamente menos agressivos, e uma circulação menor de carros, que ocorre nos grandes centros.

> prazer, ao invés de lajotas tapando córregos e ribeirões. Afinal, a vida é selvagem e também eclode nas cidades.[287]

A necessidade de reflorestar o imaginário, algo que Barros faz bem, está principalmente em pensarmos um mundo verde como possível. Pensar as cidades cheias de árvores, cidades com menos prédios e arranha-céus na vertical e mais casas com quintais cheios de plantas e com muitas árvores também. Uma cidade em que os pássaros se sintam à vontade para pousar e tenham sempre alimento. Que as cidades sejam construídas respeitando os rios e não encaixotando-os em galerias de concreto. Cidades em que o esgoto não seja despejado nos rios, com saneamento, com dignidade também para os humanos, tal qual para todos os viventes. Uma cidade em que se possa viver junto. Erguer uma floresta entre as cidades, em uma poética dos espaços que será cada vez menos de cimento e mais vegetal. Perceber as árvores não como meros objetos que compõem a paisagem urbana, isoladas e lançadas à sorte[288], mas entender que a vida precisa encontrar espaço também nas cidades.

Reflorestar nosso imaginário é, também, saber imaginar a floresta. Peter Wohlleben destaca a diferença de sentidos entre o reino vegetal e o animal, consequentemente, "precisamos usar a imaginação para ter uma vaga ideia do que acontece dentro das árvores"[289]. Imaginar as árvores, tocá-las, senti-las, conversar com elas, travar contato e imaginar não como elas responderiam – pois isso já seria uma aproximação pautada na inteligência humana, mas, sim, como essas árvores estão respondendo com as sensações, como cada uma das folhas, dos galhos, dos ramos, das sementes, das raízes e dos frutos respondem. Peter Wohlleben, no capítulo "Why is the forest green?", presente no livro *The heartbeat of trees: embracing our ancient bond with forests and nature* (2021)[290], descreve todo o processo evolutivo que os humanos passaram para poder perceber o verde e as nuances de verde, o que implica perceber o contraste entre as árvores e seus frutos. Sorte essa que, conforme descrito pelo autor, os golfinhos não têm em relação às cores do mar. É interessante pensarmos em toda cadeia evolutiva, para que, hoje, ao observarmos uma árvore, tenhamos dimensão do quão linda ela se apresenta ao nosso olhar. De modo que a forma que a árvore (o que se aplicará também às plantas que tratarei nos subcapítulos seguintes deste capítulo) responde ao ambiente (suas cores, a vivacidade de suas plantas, o quão firme está sua estrutura, etc.) já diz muito sobre como a planta está. Isto é, o exercício de observar as árvores e as plantas no geral diz muito sobre como

[287] Krenak. *Futuro ancestral*, p. 70-71.
[288] Wohlleben. *A vida secreta das árvores*, p. 204.
[289] Wohlleben. *A vida secreta das árvores*, p. 201.
[290] Livro lido em formato Kindle.

elas estão. Peter Wohlleben, no mesmo livro mencionado anteriormente, no capítulo "Giving your hearing a workout in nature", defende a ideia de que podemos treinar nossos ouvidos para perceber os sons das árvores: de como o vento agita seus galhos e suas folhas e como ela responde a esse encontro. No capítulo "Touch helps us think", Wohlleben trabalha com uma proposta de tatear as árvores como um exercício de percepção de como nosso corpo responde a esse toque e como elas respondem ao nosso toque. Se as árvores são capazes de "armazenar memórias, responder ataques, transferir açúcares e talvez até memórias para sua descendência"[291], podemos supor que elas respondam aos nossos contatos visuais, sonoros e ao nosso toque. Barros acrescenta a essa discussão com o poema que transcrevo a seguir:

> – Difícil de entender, me dizem, é sua poesia, o senhor concorda?
> – Para entender nós temos dois caminhos: o da sensibilidade que é o entendimento do corpo; e o da inteligência que é o entendimento do espírito.
> Eu escrevo com o corpo
> Poesia não é para compreender mas para incorporar
> Entender é parede: procure ser uma árvore.[292]

No fragmento extraído da parte XV do poema "Sabiá com trevas", de *Arranjos para assobio* (2010), alguém pergunta à voz poética se ela concorda que a poesia dele é difícil de se entender. A resposta dada é que existe o entendimento do corpo e o da inteligência. O poeta está ligado ao entendimento sensível do corpo. Entende, ainda, que a poesia é algo que se incorpora, como as árvores fazem com os enxertos, as incrustações de lodo e liquens. No mundo corporativo ouvi diversas vezes que "o papel aceita tudo"; na poesia isso não é em nada verdade. As palavras precisam dessa imagem arbórea que está se ramificando aqui: como palavras-liquens que vão se encrustando umas nas outras, até que a gente olhe para o poema e não saiba mais diferenciar o que é árvore e o que é a linguagem. Reflorestar o imaginário, retomando as palavras de Krenak que mencionei anteriormente, é também esse ponto em que nosso imaginário está tomado dessa linguagem que grudou nas árvores a ponto de agora fazer parte delas. No nono fragmento de "Uma didática da invenção", em *O livro das ignorãças* (2010), temos: "Para entrar em estado de árvore é preciso partir de um torpor animal de lagarto às três horas da tarde, no mês de agosto. Em dois anos a inércia e o mato vão crescer em nossa boca. Sofreremos alguma decomposição lírica até o mato sair na voz. Hoje eu desenho o cheiro das árvores"[293]. É preciso evocar toda animalidade para entender as árvores no sentido de despir-se

[291] "Trees store memories, respond to attacks, and transfer sugar solution, and perhaps even memories, to their offspring." (tradução livre). Cf. Wohlleben. *The Heartbeat of Trees: embracing our ancient bond with forests and nature*, 2021.
[292] Barros. Arranjos para assobio. In: *Poesia completa*, p. 178.
[293] Barros. O livro das ignorãças. In: *Poesia completa*, p. 301.

de uma racionalidade humana que coloca os seres como subjugados pela nossa forma de ver o mundo. Ao fazer isso, pela linguagem e pela aproximação com a infância das ideias, o mato irá crescer na boca desse indivíduo, que agora possuirá um timbre vegetal, até que seja possível tornar imagética, ou seja, poética, a fragrância das árvores.

Esse movimento descrito no poema de Barros, em que o mato cresce na boca do poeta e em que ele se torna um ser de linguagem vegetal, se aproxima muito do que Emanuele Coccia argumenta em *Metamorfoses* (2020). Nesse texto, publicado no início da pandemia, o filósofo italiano desenvolve uma noção de conexão com outros seres, conforme lemos nas primeiras linhas: "no início, éramos todas e todos o mesmo ser vivo. Compartilhamos o mesmo corpo e a mesma experiência. Desde então, as coisas não mudaram tanto. Multiplicamos as formas e maneiras de existir. Mas ainda hoje somos a mesma vida"[294]. Essa ideia de um pertencimento ancestral, muito presente em Barros e em Krenak, por exemplo, toma a vida como um desdobramento de formas de vida, de percepção, de pensamento, de maneiras de existir, mas que ainda assim estão ligadas por esse elemento do estar vivo e querer uma vida jorrante. Essa vida, que é uma transmissão, não no sentido de uma transmissão de dados, como ocorre no mundo digital da vida numérica, mas, sim no sentido de que "há milhões de anos, essa vida transmite-se de corpo em corpos, de indivíduo em indivíduos, de espécie em espécies, de reino em reino"[295]. Ou seja, a transferência da vida é corpórea entre indivíduos e espécies, num sentido que extrapola toda e qualquer biologia da reprodução, apesar de que carregamos os átomos e os genes dos nossos pais, ou seja, não se quer aqui anular essa noção reprodutiva da vida, mas também entender a vida que se multiplica pelo desejo que o outro viva, no desejo de compartilhar esse espaço poético das vivências.

Essa noção de nascimento biológico, fruto de um encontro sexual dos seres como uma forma de determinar a vida, é uma espécie de ponto de tensionamento em Coccia, visto que o "que há de mais íntimo e incomunicável em nós, não vem de nós, não tem nada de exclusiva ou pessoal: ela nos foi transmitida por outrem, animou outros corpos, outros pedaços de matéria, além daquela que nos abriga".[296] Coccia parece repudiar a noção neoliberal da individualização no sentido do indivíduo enquanto centro de um universo a que todos os outros seres estão sujeitos. Do indivíduo que colhe o fruto dos seus méritos e falhas, do indivíduo que tem a potência de transformar tudo ao redor como lhe convém. Esse indivíduo neoliberal, que se afasta não só das outras espécies, mas que também se encastela num palácio da autossuficiência,

[294] Coccia. *Metamorfoses*, p. 9.
[295] Coccia. *Metamorfoses*, p. 9.
[296] Coccia. *Metamorfoses*, p. 9.

é o projeto de pessoa que pouco se importa com uma barragem que estoura, com uma árvore derrubada, com um rio poluído que é canalizado e passa debaixo das cidades, de um alagamento distante, de uma ave silvestre sendo vendida próximo da sua casa. Esse indivíduo não se importa, pois não se sente parte de nada que não envolva ele mesmo em um projeto de construção de um legado pelas próprias mãos. Coccia parece pensar a subjetividade aliada a uma alteridade de todos os seres e de todas as coisas.

A vida, aqui, passa a ser algo comum a todos os que vivem e mesmo aos que não vivem: a toda matéria que carrega, se move com, coexiste ou coestá. Tudo que abriga, protege, reflete, reluz, recorta, retumbe. Todos os espelhos, pedras, areias, cascalhos, minerais e minérios extraídos das montanhas. Todas as águas, rios, vapores, nuvens e coisas que borrifam; enfim, tudo que existe num nível de vida orgânica ou que existe enquanto matéria inorgânica, transmite e comunica algo. A metamorfose é ser junto com todas essas formas – ideia essa que me será muito útil no que desenvolverei posteriormente sobre as coisas. Dessa forma, "cada espécie é a metamorfose de todas as outras que vieram antes dela. Uma mesma vida que molda para si um novo corpo e uma nova forma para existir de uma maneira diferente".[297] Todas as formas de vida são um jogo de apostas, concessões e projetos das formas de vida anteriores. O nascimento, nessa perspectiva de Coccia, é a individualização do sujeito na mesma intensidade que é o encontro de todos que vieram antes dele, de sua linhagem parental e de todos os outros seres, já que partilhamos nossas vidas, direta e indiretamente, com várias formas de vida. Retomando o tópico deste subcapítulo, Barros trata com frequência a ideia de se tornar uma árvore, algo que podemos ler no sétimo fragmento do poema "mundo pequeno", em *O livro das ignorãças* (2010):

> XII
>
> Bernardo é quase árvore.
> Silêncio dele é tão alto que os passarinhos ouvem
> de longe.
> E vêm pousar em seu ombro.
> Seu olho renova as tardes.
> Guarda num velho baú seus instrumentos de trabalho: 1 abridor de amanhecer
> 1 prego que farfalha
> 1 encolhedor de rios – e
> 1 esticador de horizontes.
> (Bernardo consegue esticar o horizonte usando três fios de teias de aranha. A coisa fica bem esticada.)
> Bernardo desregula a natureza:
> Seu olho aumenta o poente.
> (Pode um homem enriquecer a natureza com a sua incompletude?)[298]

[297] Coccia. *Metamorfoses*, p. 10.
[298] Barros. O livro das ignorãças. In: *Poesia completa*, p. 322.

Não se pode dizer que Bernardo seja uma árvore, mas é quase. Ao se afastar da lógica das palavras, ele consegue produzir o silêncio que lhe permite escutar os demais seres e ser igualmente escutado por eles. Os pássaros, por exemplo, ao ouvirem esse timbre, fazem de Bernardo uma árvore. Essa imagem de um ser que chega à estatura de árvore, recorrente na poética de Manoel de Barros, talvez carregue pelo menos duas ideias: a primeira, a habilidade de tentar compreender esse outro ser tentando imitá-lo em tudo, não uma *Mimesis* que reproduz características, tampouco uma lógica laboratorial de compreender pela análise, mas sim aproximando-se pelo sensível, o que tratarei na sequência. A segunda, de que esse lugar de ser outro abre possibilidades de outros encontros, isto é, aprender das aves pela ótica das árvores e o inverso. Esse exercício de imaginar esses encontros é necessário, pois o encontro humano-ave ou humano-árvore permite uma quantidade limitada, ainda que preciosa, de interações. A interação árvore-ave há de revelar outros traços da personalidade da ave e da árvore, etc. Nessa empreitada, Bernardo vale-se de vários instrumentos poéticos que servem para desregular a Natureza, ou seja, tirar da natureza as regras que os próprios humanos imputam para as relações entre os viventes. Esse conceito de metamorfose, conforme desenvolve Barros e Coccia, entende que o humano não é tão desconectado assim dos demais seres, e que é possível encontrar, nas outras espécies, reinos e objetos, formas de ser junto. Por extensão, entender que essa ideia do humano distinto e separado dos demais viventes da natureza serviu como ao interesse de atribuir ao humano o poder de tratar todas as outras espécies de forma subjugada. Carola Saavedra, em *O mundo desdobrável* (2021), realiza a seguinte provocação: "afinal, o que é um ser humano? [...] Esse corpo que, segundo os cientistas, abriga 43% de células humanas. Porque, sim, nem mesmo o corpo humano é tão humano como pensávamos".[299]

O conceito de metamorfose reflete nesse homem que vira árvore em Barros, seja para entender a árvore ou para ser árvore que recebe um pássaro, ou seja, para que os pássaros se aproximem e pousem. Ruth Silviano Brandão, em *A vida escrita* (2006) toma emprestado de João Gilberto Noll a expressão "palavras pássaros"[300]. Gosto de pensar que a poesia são essas palavras pássaros e que esse poeta manoelino é um ser quase árvore, esperando as palavras olharem para ele e pensarem: "Olha lá, que bocó! Vou pousar nele". Penso isso sem nenhuma concepção de inspiração, comum do Romantismo, mas de um poeta que, ao fazer o que as árvores e as plantas fazem de melhor, que é ficarem paradas, desenvolve uma habilidade de contemplação, observação, escuta, análise, percepção que são completamente contrárias ao modelo de vida do sujeito superprodutivo do capital. Palavras e aves têm preferência pelo ritmo

[299] Saavedra. *O mundo desdobrável: ensaios para depois do fim*, p. 17.
[300] Brandão. *A vida escrita*, p. 35.

das árvores, mas mais do que isso, um laço de amizade. A metamorfose é ser quase, ser junto, ser também – mas ser amigo.[301] O que nos levaria a perguntar: quais são as conexões possíveis entre as espécies? Quais relações podem se estabelecer e como podem se estabelecer? Como encontrar em seres diferentes algo que seja comum ou que seja uma possibilidade de contato?

Emanuele Coccia empreendeu um esforço ao pensar no que possibilita esse contato entre espécies. Em *A vida sensível* (2010), tal qual em outras de suas obras, a concepção de vida está ligada a uma experiência compartilhada, já que "vivemos porque podemos ver, ouvir, sentir, saborear o mundo que nos circunda."[302] Viver é, portanto, uma extensão da vida pelo outro, em função, em decorrência do outro. Existir só é possível pois outros existem. A vida, para Coccia, é um ato ininterrupto de apreciação do universo que nos circunda, ainda que não se tenha consciência. A todo tempo ouvimos, vemos, sentimos, experienciamos e percebemos a vida. A todo momento nossa vida afeta e é afetada pelas inúmeras outras vidas. A cada instante, para mantermo-nos vivos, outras tantas vidas precisam cooperar, direta ou indiretamente. Vidas animais, vegetais, fúngicas, bacterianas, minerais, etc. Viver é estar o tempo todo em contato com a vida do outro. Nesse sentido, a vida acontece mais fora de nós do que em nós, já que a vida é esse encontro, e sabendo que são numerosos os contatos entre nós e os demais seres. A vida é isso que acontece nesse intervalo, nesse espaço entre nós e os demais seres, ou seja, retomo aquilo que desenvolvi anteriormente quando refleti sobre o conceito de noite em Maurice Blanchot para pensar na noite enquanto esse elemento estranho que nos serve para revelar justamente a potência da diferença.

Nesse sentido, Coccia afirma que "o ser das imagens é o ser da estranheza".[303] A imagem tem aqui um sentido do ser fora de si, isto é, a imagem de si que se projeta nesse sensível atmosférico, para o contato com o outro. O sensível, para Coccia, poderia ser descrito como um aquário sem limites: a água seria nosso ar, fruto do trabalho de fotossíntese das

---

[301] Donna Haraway, feminista e zoóloga, escreve *O manifesto das espécies companheiras: cachorros, pessoas e alteridade significativa* (2021) para pensar, partindo principalmente de cachorros específicos com os quais ela conviveu, os encontros que eles proporcionaram. A relação de amor, respeito, conforto, felicidade e de uma história individual inscrita no corpo e que se desdobra de alguma forma nas muitas outras formas de pensar a história do mundo. Interessante pensar que Peter Wohlleben abre *A vida secreta das árvores* (2017) com um capítulo falando sobre amizade. A abertura de uma nova forma de ver e sentir o mundo por meio da amizade desmonta uma tradição de compreensão dos demais seres e objetos do mundo com um interesse de análise, mas também como um companheiro, ou seja, uma relação que cresce para que viver junto seja possível, para entender como esse outro se alegra, reluta, expressa, existe, resiste, recusa, etc. Haraway faz um movimento muito interessante, que é o de propor um pensamento que se esforça para manter-se no espaço da percepção individual, e não propor grandes concepções partindo dessas observações. De modo que todo esse manifesto possui um tom muito subjetivo, ainda que reflita em grandes questões dos direitos dos animais, cosmopolítica, crise climática e de transmissão da informação. A amizade ajuda Haraway a compreender as lutas que merecem ser travadas como uma forma de viver bem e viver junto.

[302] Coccia. *A vida sensível*, p. 9.

[303] Coccia. *A vida sensível*, p. 23.

plantas; e a imagem seria o que se percebe dos outros viventes em meio a essa água, esse ar atmosférico, esse sensível comum a todos. O sensível é mais que o espaço, mais que o que nos conecta e o que nos afasta, mais que o que em nós faz fronteira com o outro: o sensível é a possibilidade de estar em contato com esse outro e, por esse motivo, "vivemos sob a perpétua influência do sensível: cheiros, cores, sensações olfativas, músicas. Nossa existência – dormindo e em vigília – é um mergulho ininterrupto no sensível".[304] Esse contato ininterrupto com o sensível opera, em Barros, em muitas formas. O chão, território indispensável para as árvores e para muitas plantas, é um desses sensíveis para Barros:

> XIII
>
> Estou atravessando um período de árvore.
> O chão tem gula de meu olho por motivo que meu olho tem escórias de árvore.
> O chão deseja meu olho vazado pra fazer parte do cisco que se acumula debaixo das árvores.
> O chão tem gula de meu olho por motivo que meu olho possui um coisário de nadeiras.
> O chão tem gula de meu olho pelo mesmo motivo que ele tem gula por pregos por latas por folhas.
> A gula do chão vai comer o meu olho.
> No meu morrer tem uma dor de árvore (BARROS, 2010, p. 322-323).

No fragmento oito de "Mundo pequeno", em *O livro das ignorãças* (2010), o sensível se apresenta por esse ser que passa por um período marcado por arboreidades no primeiro verso. A relação humano-árvore ganha mais uma camada no verso seguinte: humano-árvore-chão, já que essa voz que se enuncia no poema deixa cascas espalhadas[305]. No terceiro verso, o que se conecta é chão-homem, que deseja salpicar o olhar desse indivíduo com as mesmas escórias das árvores. Essa relação, essa terceira camada, que irá se desenvolver até o final do poema, reflete sobre o interesse das coisas no olhar do poeta. As coisas que desejam esse olhar por saber que é um olhar com preferência para coisas e nadas. O chão irá desejar o olhar do poeta até o momento de decompor esse olhar. O poema termina com um lamento que compara a morte com uma árvore que é absorvida pelo chão quando cai. O sensível em Barros reflete essa relação com a árvore, o chão que sustenta e nutre a árvore e que, ao mesmo tempo, é o que irá absorvê-la. Não pretendo com isso fazer uma leitura que aproxime esse poema da morte, mas sim da relação de metamorfose com as coisas – ideia essa que também aparece em Coccia. Isto quer dizer que o sensível, esse meio pelo qual as imagens das outridades se espalham, transmitem e proliferam, é também um convite de ser uma outra imagem vivente que não eu.

---

[304] Coccia. *A vida sensível*, p. 38.
[305] O vestígio enquanto possibilidade de narrar e resistir ao sistema de produção será o grande tema do quarto capítulo.

Essa relação de metamorfose pelo sensível é sempre algo que se deve buscar, não é facilmente percebida, já que "não temos ligação imediata com as coisas nem com nós mesmos, mas sim com o espaço onde tudo – nós mesmos e as coisas – tem a consistência de uma imagem."[306] A relação com as coisas, por não se dar de forma imediata, acontece em um contato com os espaços, ou seja, "a poética dos espaços", a floresta viva ou a florestania krenakiana. Refiro-me aqui ao texto de mesmo nome de Gaston Bachelard, *A poética dos espaços* (1993), que realiza uma análise do imaginário constituinte dos espaços, lugares e compartimentos. Dessa forma, o texto reflete a casa, a concha, o armário, a imensidão e a miniatura, e mesmo o canto, enquanto espaços que propiciam suas próprias imagens e devaneios.[307] Na sequência, tensiono com o conceito desenvolvido anteriormente de florestania de Ailton Krenak, que também pensa esses espaços de natureza enquanto espaços simbólicos, mas também espaços de disputa. O movimento indígena Acampamento Terra Livre (ATL), também apresentado anteriormente, expressa esse desejo de floresta livre de desmatamentos e garimpo, isto é, a floresta livre para florestania. Penso ser importante reforçar que Krenak, ao propor encontrarmos lastros de floresta espaçados, ainda que nos espaços da civilização, não exclui a luta por manter e demarcar os espaços da floresta.[308] A luta indígena está ligada a uma poética dos espaços enquanto lugar de produção de símbolos, saberes, tradições, clamores e ancestralidades; mas também um espaço de luta por uma floresta enquanto vida – no sentido de bem viver para nós e para uma cosmovisão de mundo que pensa a floresta enquanto uma vida multivivente, ou uma plurivida, que é composta de infinitas outras vidas, isto é, uma vida cantoreira ou sinfônica, de vários cantos e sonoridades.

Na produção poética de Manoel de Barros, encontramos justamente o estabelecimento desse espaço enquanto possibilidade de elaboração e invenção de imagens. Se retomarmos a imagem do indivíduo-árvore que está sendo desenvolvida neste subcapítulo, temos essa

---

[306] Coccia. *A vida sensível*, p. 47.

[307] Cf. Bachelard. *A poética do espaço*, 1993.

[308] Stefano Mancuso possui um capítulo muito interessante, presente em *A planta do mundo* (2021), chamado "A planta da cidade". Escrevo essa nota após a tragédia ambiental que assolou o Rio Grande do Sul em 2024 e foi uma das tristes coincidências que a pesquisa por vezes proporciona, que são leituras que nos atravessam de modo muito providencial. Nesse capítulo, Mancuso está refletindo sobre como as cidades, cada vez com menos árvores, estão propícias às tragédias ambientais, calor excessivo, doenças respiratórias, etc. No lugar onde mais deveria haver árvores, visto que a absorção de gás carbônico é mais eficiente no local em que se produz e, sabendo que são nas zonas urbanas que se produz mais poluição, temos o oposto – um cenário esvaziado de plantas. Mancuso alerta para um estudo que aponta a necessidade de se plantar 1 trilhão de árvores para reverter o aquecimento global. Essa medida que parece inalcançável, na verdade, seria possível se reduzíssemos o consumo de carne e as áreas para a bovinocultura, estimulássemos uma agricultura que valorize o plantio familiar e repensássemos as cidades. A urgência de se repensar o espaço urbano, destacado por Mancuso nesse capítulo é a triste coincidência com o ocorrido no Rio Grande do Sul em 2024. As cidades não estão preparadas para as mudanças climáticas, chuvas, ondas de calor; mas mais do que se preparar para a tragédia, é necessário reverter as cores cinzentas dos prédios pelo verde clorofínico das plantas. Precisamos de fito-lugares, ecoespaços, árvore-cidades.

possibilidade de criação por meio dos espaços, da corporeidade das coisas e da potência das imagens de gerar encontros, metamorfoses, raízes, redes, ou seja, ramificar e desdobrar-se em outros encontros. Para finalizar esta seção, pretendo me demorar em alguns poemas de Barros para pensar todas essas relações que as árvores, o sensível, os espaços e as metamorfoses podem propiciar. Começo com dois poemas, o fragmento 2 de "Biografia do orvalho", de *Retrato do artista quando coisa* (2010), e o poema "Gorjeios", presente em *Ensaios Fotográficos* (2010):

> 2.
>
> Deus disse: Vou ajeitar a você um dom:
> Vou pertencer você para uma árvore.
> E pertenceu-me.
> Escuto o perfume dos rios.
> Sei que a voz das águas tem sotaque azul.
> Sei botar cílio nos silêncios.
> Para encontrar o azul eu uso pássaros.
> Só não desejo cair em sensatez.
> Não quero a boa razão das coisas.
> Quero o feitiço das palavras.[309]
> ...
> GORJEIOS
>
> Gorjeio é mais bonito do que canto porque nele se inclui a sedução.
> É quando a pássara está enamorada que ela gorjeia.
> Ela se enfeita e bota novos meneios na voz.
> Seria como perfumar-se a moça para ver o namorado.
> É por isso que as árvores ficam loucas se estão gorjeadas.
> É por isso que as árvores deliram.
> Sob o efeito da sedução da pássara as árvores deliram.
> E se orgulham de terem sido escolhidas para o concerto.
> As flores dessas árvores depois nascerão mais perfumadas.[310]

A voz poética do primeiro poema deseja ser pertencida para árvore: ser parte, ser junto. Esse processo de existir em simbiose com as árvores há de tornar perceptível algumas sensações: ouvir o aroma dos rios, ver o sotaque das águas, adornar os rios e valer-se de pássaros para chegar ao azul, talvez do céu, etc. Para compreender essas sensações, é necessário que se aproxime mais do encanto das palavras do que da razão classificatória. No segundo poema, desenvolve-se uma análise insensata – aproximando os dois poemas em questão – sobre a relação do canto das aves e como as árvores respondem a esse canto. O canto sedutor e desejante das aves, repleto de adornos vocais. As árvores sentem esse encanto e deliram, amam ser escolhidas para serem palco desse canto. Sempre que leio esse poema me lembro por força de oposição ao que Guy Debord afirma a respeito do que chamou de sociedade do espetáculo (1977), consequente modo de produção capitalista, espetáculo esse que "não deseja a nada que

[309] Barros. Retrato do artista quando coisa. In: *Poesia completa*, p. 369-370.
[310] Barros. Ensaios Fotográficos. In: *Poesia completa*, p. 380.

não seja ele mesmo"[311] e sobre a "mercadoria [que] contempla a si mesma no mundo que ela criou"[312] e, por fim, de um canto das mercadorias, da tese 66, que gostaria de reproduzir aqui:

> Cada mercadoria específica luta por si mesma, não pode reconhecer as outras, pretende impor-se em toda parte como se fosse a única. O espetáculo é então o canto épico desse confronto, que nenhuma queda de Ilion pode concluir. O espetáculo não exalta os homens e suas armas, mas as mercadorias e suas paixões. E nessa luta cega que cada mercadoria, ao seguir sua paixão, realiza de fato na inconsciência algo de mais elevado: o devir-mundo da mercadoria, que também é o devir-mercadoria do mundo. Assim, por uma astúcia da razão mercantil o que é particular da mercadoria gasta-se no combate, ao passo que a forma-mercadoria caminha para sua realização absoluta.[313]

Ou seja, enquanto as árvores no poema de Barros se encantam de terem sido escolhidas para sediarem um gorjeio, a mercadoria no capitalismo produz um canto épico em louvor a si mesma. O único objetivo do canto mercadoria é vender mais e acumular ainda mais capital. Esse canto não se importa com a miséria de todo um mundo de pessoas que assistem famintas e introjetadas de desejo de consumo, o canto da mercadoria é o canto que importa apenas a quem canta. Gosto de pensar em ambos os cantos, o dos pássaros e o da mercadoria, e refletir sobre o quanto já fomos ensinados a ouvir o segundo. O quanto fomos acostumados a querer comprar depois de ouvir esse canto, o quanto trabalhamos para ouvir esse canto e, depois de um esforço que tem custado nossa saúde, já que cada vez temos que trabalhar mais para ouvi-lo, ainda assim somos ensinados a desejar mais esse canto que se dá nesse espetáculo que se pretende e se reconhece interminável, já que só termina se o mundo terminar. Pensar o fim do mundo num palco de mudanças climáticas é também pensar que o capital prefere destruir o mundo do que parar esse canto ensandecido da mercadoria. Enquanto houver mundo que possa ser destruído, essa batalha dos produtos seguirá. Pensar isso me faz desejar ainda mais ouvir o canto sedutor dos pássaros e pensar que as árvores estão extasiadas ouvindo esse canto. Retomando o poema de Barros, lê-se que "as flores dessas árvores depois nascerão mais perfumadas" devido ao canto dos pássaros. Pensar que a natureza é assim: uma cantoria de vozes que se escutam.

> 35
>
> Eu queria fazer parte das árvores como os pássaros fazem.
> Eu queria fazer parte do orvalho como as pedras fazem.
> Eu só não queria significar.
> Porque significar limita a imaginação.
> E com pouca imaginação eu não poderia fazer parte de uma árvore.
> Como os pássaros fazem.

[311] Debord. *A sociedade do espetáculo*, p. 17.
[312] Debord. *A sociedade do espetáculo*, p. 35.
[313] Debord. *A sociedade do espetáculo*, p. 44.

> Então a razão me falou: o homem não pode fazer parte do orvalho como as pedras fazem.
> Porque o homem não se transfigura senão pelas palavras.
> E isso era mesmo.[314]

Finalizo essa seção com o fragmento 35 de "Caderno de aprendiz", de *Menino do Mato* (2010). Nesse poema, a voz poética deseja ter o mesmo pertencimento para as árvores como os pássaros têm, do mesmo modo que pertencer ao reino orvalhal, mineral, etc. Para pertencer aos diversos reinos, de seres e da linguagem, é necessário não cair no erro de querer dar significado às coisas, como se fosse possível erguer uma versão enciclopédica do mundo. Para se dar esse pertencimento, o poema afirma a necessidade de se valer de muita imaginação. A razão, que aparece como personagem nesse poema, tenta dissuadi-lo dizendo que essas metamorfoses não são possíveis, exceto pela linguagem. Era exatamente o que o poeta queria ouvir. Esse poema possui muito do que foi levantado até aqui: O desenrolar de uma amizade e a percepção de uma senciência das árvores, a metamorfose pela linguagem, a percepção de um sensível, isto é, de uma atmosfera de imagem que torna possível o contato com o outro pensando que "o mundo é a nossa pele"[315], isto é, que sentimos o mundo o tempo todo e nos relacionamos com tudo no mundo o tempo todo, ainda que tenhamos sido educados a silenciar essas sensações e só pela distorção da linguagem é que se pode chegar a esse ser outro junto. Cabe agora pensar nas relações que o vegetal trava, isto é, o espectro de conexões comuns e recorrentes para os vegetais ou, como um pensamento desenvolvido anteriormente, mas que sempre serve de lampejo para as discussões: a comunidade como uma forma de pensar os agrupamentos das plantas.

3.2 É a pura inauguração de um outro universo

> *É a pura inauguração de um outro universo. Que vai corromper, irromper, irrigar e recompor a natureza. Uma festa de insetos e aves no brejo!*
>
> Agroval, Manoel de Barros

Plantas e animais tomaram caminhos distintos. Stefano Mancuso descreve em *Revolução das plantas* (2019) que, se os animais foram se desenvolvendo para se mover pela terra, as plantas foram se enraizando e permanecendo paradas, utilizando-se da luz solar como fonte de energia. Por não terem membros, as plantas não possuem aquilo que é reconhecido

[314] Barros. Menino do Mato. In: *Poesia completa*, p. 465.
[315] Coccia. *A vida sensível*, p. 87.

entre os humanos enquanto expressão emocional, as plantas, normalmente, são enquadradas em um aspecto paisagístico. Outra diferença: as plantas não dependem de órgãos centralizados como ocorre nos animais, isto é, enquanto um animal pode morrer pela falha na função de um único órgão, as plantas têm a vida fluindo em toda sua extensão corpórea e, apesar de não possuírem órgãos para funções específicas, elas conseguem executar feitos com uma sofisticação incrível[316]. Em *Nação das plantas* (2024), Mancuso oferece mais detalhes do processo evolutivo que separou os animais das plantas, descrevendo inclusive que a possibilidade de estarem paradas, vista num primeiro momento apenas como uma fraqueza predatória, é, também, uma vantagem biológica que a fotossíntese confere às plantas de poderem produzir energia sem irem atrás de suas presas[317]. Merlin Sheldrake, em *A trama da vida* (2021), dá ênfase ao fato de mantermos as plantas e os fungos bem longe na classificação de importância em uma escala de espécies por estes seres não demonstrarem emoções como fazem os animais, ainda que tanto as plantas quanto os fungos consigam fazer tarefas complexas e sofisticadas[318].

Sabe-se que o ser humano se colocou em um lugar de soberania em relação aos demais reinos e inclusive dentro do reino animal. Mancuso dedica uma longa discussão sobre esse estado autocrático, ou seja, de um poder conferido pelo indivíduo a si mesmo: em que critério se basearia essa soberania? Pelos humanos serem maiores em números? Essa não seria uma causa válida, já que correspondemos a apenas 0,3% da biomassa do planeta. As plantas, por sua vez, correspondem a 43%, de modo que, por quantidade, elas que deveriam ser as mais destacadas em importância. Não seria também por representatividade, tampouco por um consenso entre as demais espécies, já que, como dito, se trata de uma posição reafirmada pela própria humanidade. O que pensamos ser nossa diferença em relação a outras espécies é nossa racionalidade. Se todo nosso aparelho cerebral foi capaz de produzir obras artísticas, literárias, arquitetônicas, entre tantos feitos incríveis, foi também capaz de produzir catástrofes e barbáries, inclusive em nível de um colapso climático. Darwin destaca que o que há de mais inteligente nas espécies são os mecanismos que elas desenvolvem para sobreviver: nesse sentido, nossa espécie tem sido pouquíssimo inteligente, nos termos descritos pela própria inteligência humana, já que estamos engendrando, com certa pressa, nossa própria extinção. De que valerá as pinturas e os clássicos sem ninguém para ler? De nada.[319]

---

[316] Mancuso. *Revolução das plantas*, p. 94-97
[317] Mancuso. *Nação das plantas*, p. 46.
[318] Sheldrake. *A trama da vida*, p. 25.
[319] Mancuso. *Nação das plantas*, p. 23-28.

Para que a racionalidade humana continue ocupando o espaço de destaque, é necessário um esforço, tanto de autovalorização, quanto de desvalorização de outras inteligências. Mancuso discorre sobre o malabarismo conceitual que os cientistas realizaram para chamar a memória das plantas de outros nomes, já que parece ser inconcebível uma planta possuir traços que remetam aos nossos mecanismos de memória. A *Mimosa pudica* tem mudado muitos esses paradigmas visto que vários experimentos têm demonstrado sua capacidade de se recordar de contatos anteriores, inclusive de períodos longos, como lembra Mancuso. Se essa planta consegue retomar a sensação de contato feito com seres de outras espécies, não seria uma falha conceitual denominar essa experiência da planta, marcando as diferenças, do que denominamos de memória[320]. Neste capítulo pretendo investigar a poesia de Barros junto com esse pensamento sobre as interações que as plantas executam entre espécies, o que nos inclui, e sobre como as plantas tornam essas interações uma possibilidade, visto que elas são indispensáveis no próprio processo da vida na Terra, e uma realidade que deveríamos almejar, visto que não se trata apenas de viver, mas, sim, viver cercado desses seres preenchendo nosso sensível e florestando nosso imaginário, termos de Coccia e Krenak discutidos no tópico anterior.

Um passo importante é ter em mente que "toda forma de vida exige que já haja vida no mundo".[321] O que Emanuele Coccia está argumentando, em *A vida das plantas* (2018), é para pensarmos na vida enquanto necessidade e prioridade. As plantas, no complexo exercício de produção de energia a partir da luz solar e do processo de fotossíntese, tornam nossa vida não só possível como agradável. Derrubar plantas e árvores é, em grande medida, mirar em uma autodestruição. Mas o foco do argumento aqui não é preservar as plantas tendo em mente uma autopreservação, pois dessa forma a motivação pela existência do outro seria apenas o próprio existir, mas o que Coccia afirma é que uma condição necessária da vida é que haja outras formas

Vale ampliar esse debate sobre as mudanças climáticas com mais algumas provocações feitas por Mancuso: em N*ação das plantas* (2024), ele dedica cada capítulo como uma proposta imaginativa de como seria o mundo em que as plantas fossem tomadas com a importância que de fato possuem: como primazia para um mundo vivo e que o respeito ao reino vegetal entenda as plantas como necessárias para a manutenção da vida na Terra. Nesse sentido, na quinta proposta de nome "A nação das plantas garante o direito à água, à terra e à atmosfera limpas", Mancuso debate sobre a importância das plantas no processo de captura e processamento do CO_2 e como o desmatamento tem um impacto na temperatura e nas mudanças climáticas de modo geral. Cf. Mancuso. *Nação das plantas*, p. 74-79. Vale ainda apontar a sexta proposta que desenvolve uma interessante análise sobre o consumo de recursos não renováveis e o impacto desse consumo na dinâmica terrestre, de modo que o texto afirma a necessidade de uma mudança de forma de consumo. Cf. Mancuso. *Nação das plantas*, p. 84-91. Por fim, a sétima proposta que propõe uma ausência de fronteira entre os seres discute, justamente, o impacto negativo de mudanças que são forçadas, como plantas em situação de imigrantes, isto é, crescendo em outros territórios fazendo uma relação com o refúgio climático. O que Mancuso está desenvolvendo aqui é uma liberdade de transitar pelos espaços de natureza, desde que essas mudanças partam do desejo e do bem-estar do indivíduo, e não que seja forçado por uma lógica mercantil ou de destruição ambiental pelo capital em sua lógica ensandecida de acúmulo. Cf. Mancuso. *Nação das plantas*, p. 101-103.

[320] Mancuso. *Revolução das plantas*, p. 16-25.

[321] Coccia. *A vida das plantas*, p. 9.

de vida. A vida acontece nesses pequenos encontros entre espécies. Entender o mundo é, em grande medida, entender pelas outras formas de vida do mundo. Coccia continua ao afirmar que "se é às plantas que devemos perguntar o que é o mundo, é porque são elas que 'fazem mundo.'"[322] São as plantas, também e especialmente aqui nesta análise, que constroem mundos. Algo que a voz poética de Barros afirma, conforme se lê no poema:

> NA FAZENDA
>
> Barulhinho vermelho de cajus
> e o riacho passando
> nos fundos do quintal...
> Dali
> se escutavam os ventos com a boca
> como um dia ser árvore.
> Eu era lutador de jacaré.
> As árvores falavam.
> Bugre Teotônio bebia marandovás.
> Víamos por toda parte cabelos misgalhadinhos
> de borboletas...
> Abriu-se
> uma pedra
> certa vez:
> os musgos
> eram frescos...
> As plantas
> me ensinavam de chão.
> Fui aprendendo com o corpo.
> Hoje sofro de gorjeios
> nos lugares puídos de mim.
> Sofro de árvores.[323]

No poema presente em *Compêndio para uso dos pássaros* (2010), a voz poética está, conforme descrito no título, em uma fazenda – lugar que também se esbarra com a biografia de Barros, visto que ele herda da família uma fazenda, conforme já mencionado. Pois bem, a voz poética observa os sons e escuta as imagens que aqui povoam, entre elas, as árvores que falavam e as plantas que ensinam sobre o chão, ou seja, sobre as coisas chãs. Esse saber que o poema aponta como corpóreo, tátil, dos sentidos, faz com que esse ser, agora empossado de arboreidades, possa aprender algo também sobre o gorjeio das aves. Nesse espaço se misturam os saberes de um humano, um vegetal e um pássaro. A poesia proporciona refletir sobre um encontro de relações que compõem nosso mundo, visto que o mundo é um espaço compartilhado ou uma música feita de inúmeros cantos distintos e "se as coisas formam um mundo, é porque elas se misturam sem perder sua identidade."[324] Dito em outras palavras, são

[322] Coccia. *A vida das plantas*, p. 15.
[323] Barros. Compêndio para uso dos pássaros. In: *Poesia completa*, p. 114-115.
[324] Coccia. *A vida das plantas*, p. 54.

várias entonações e timbres diferentes que formam essa musicalidade das existências. Como tenho defendido, Barros está interessado em um *insignificanto*, e este que se entoa aqui, humano-vegetal-passarinhal, encontra na musicalidade da poesia uma ecopartitura.

Retornando ao argumento de Coccia sobre a necessidade de se pensar a natureza enquanto indispensável para a vida, é preciso ter em mente que "num plano mais microscópico, a natureza é o que permite estar no mundo, e, inversamente, tudo o que liga uma coisa ao mundo faz parte de sua natureza"[325]. Coccia menciona um nível microscópico, pois está pensando uma bioquímica da vida realizada pelas plantas na forma da fotossíntese, da usina energética e da absorção de carbono. As plantas propiciam esse estar no mundo, a vida que respira. Krenak acrescenta: "Eu não percebo onde tem alguma coisa que não seja natureza. Tudo é natureza. O cosmos é natureza. Tudo em que eu consigo pensar é natureza."[326] A natureza nos permite estar no mundo e nos cerca por todos os lados: nas plantas, nos latidos e nos cantos dos animais, na brisa, no orvalho da manhã e mesmo no concreto mineral retirado das montanhas transformado em arranjo predial – temos gradações de natureza, mais ou menos vibrante, mas ainda assim natureza. O que o capitalismo faz não é destruir a natureza, mas transformar algo vivo em mercadoria. A lógica desse sistema é que pensemos a natureza como algo inanimado ou que sirva simplesmente como recurso necessário para a sobrevivência, ao passo que a sobrevivência depende justamente de que a natureza esteja viva para que a vida seja possível. Retiro essa ideia dos prédios de Krenak que, ao afirmar que "o rio Doce, que nós, os Krenak, chamamos de Watu, nosso avô, é uma pessoa, não um recurso, como dizem os economistas. Ele não é algo de que alguém possa se apropriar; é uma parte da nossa construção como coletivo que habita um lugar específico"[327], aponta para essa forma despersonalizada de perceber a natureza para que seja possível explorá-la.

Os humanos impõem uma visão antropocêntrica e logocêntrica do mundo, valendo-se de ambas para valorar os demais seres numa escala de importância de identificação e de possibilidade de transformar viventes em recursos, animais silvestres em domésticos, plantas em ornamentação e paisagem, rios em córregos canalizados que passarão despercebidos debaixo das ruas, minério em barragem, floresta em soja e, posteriormente, essa mesma soja em gado etc. Coccia firma a importância vegetal, haja vista que "as folhas impuseram à grande maioria dos seres vivos um meio único: a atmosfera." [328] A ideia de sensível desenvolvida no

[325] Coccia. *A vida das plantas*, p. 23.
[326] Krenak. *Ideias para adiar o fim do mundo*, p. 16-17.
[327] Krenak. *Ideias para adiar o fim do mundo*, p. 40.
[328] Coccia. *A vida das plantas*, p. 30.

tópico anterior é possível pelo esforço das plantas ao metabolizar todo ar que nos cerca, tornando a terra uma redoma de vida ou, nas palavras de Coccia: "a atmosfera é nosso primeiro mundo, o meio no qual estamos integralmente imersos: a esfera do sopro."[329] Podemos pensar a terra como uma grande esfera de vida formada pelas várias esferas-seres. A vida que nos cerca, que me toca, toca você, um pássaro do outro lado do mundo, o mar, uma alga, um pequeno rochedo separado prestes a cair – tudo no mundo é conectado e vivo graças à atmosfera, fruto das plantas. Barros discorria nesse sentido no poema que se segue:

VI

Desde o começo do mundo água e chão se amam
e se entram amorosamente
e se fecundam.
Nascem peixes para habitar os rios.
E nascem pássaros para habitar as árvores.
As águas ainda ajudam na formação dos caracóis e das suas lesmas.
As águas são a epifania da criação.
Agora eu penso nas águas do Pantanal.
Penso nos rios infantis que ainda procuram declives para escorrer.
Porque as águas deste lugar ainda são espraiadas para alegria das garças.
Estes pequenos corixos ainda precisam de formar barrancos para se comportarem em seus leitos.
Penso com humildade que fui convidado para o banquete dessas águas.
Porque sou de bugre.
Porque sou de brejo.
Acho agora que estas águas que bem conhecem a inocência de seus pássaros e de suas árvores.
Que elas pertencem também de nossas origens.
Louvo portanto esta fonte de todos os seres e de todas as plantas.
Vez que todos somos devedores destas águas.
Louvo ainda as vozes dos habitantes deste lugar que trazem para nós, na umidez de suas palavras, a boa inocência de nossas origens.[330]

No sexto fragmento da primeira parte de *Menino do mato* (2010), a voz poética declara amores entre as terras e as águas: se entranham, se enamoram e, desse encontro, surgem frutos. Os peixes para nadar nas águas doces e salgadas; os pássaros para pousar e bostear nas árvores; toda sorte de seres que gosmeiam, etc. As águas, defende o poema, são o delírio da criação. Criação? Já discorri anteriormente sobre a metafísica na poesia de Manoel de Barros e penso que esse é um interessante ponto para se pensar em como a poesia de Barros se aproxima de termos basilares da metafísica para transvalorar para uma metafísica que encontramos

[329] Coccia. *A vida das plantas*, p. 52.
[330] Barros. Menino do mato. In: *Poesia completa*, p. 455-456.

frequentemente nos povos indígenas: a metafísica da natureza. Ao afirmar que "as águas são a epifania da criação", penso que Barros não está apenas retomando um Gênesis bíblico, mas pensando em um descomeço: como no sétimo fragmento de "Uma didática da invenção", em *O livro das ignorãças* (2010): "no descomeço era o verbo / Só depois é que veio o delírio do verbo / O delírio do verbo estava no começo, lá onde a criança diz: Eu escuto a cor dos passarinhos"[331], menção ao texto joanino sobre a criação, mas que aqui no poema assume a ideia de uma palavra que nasce, mas que na infância assume a forma delirante de torção dos verbos. Nesse sentido, a criação de um verbo não é o auge da criação, como é na lógica cristã de criação e queda/degeneração. Na ótica de Barros, o que interessa não é a criação romântica e pura, mas a queda.

Algo que também aparece no trecho do poema: "carrego meus primórdios num andor / Minha voz tem um vício de fontes / Eu queria avançar para o começo / Chegar ao criançamento das palavras"[332], como um desejo de avançar para o início, não o da criação, mas o do delírio, no sentido de "ir recebendo um pouco de poesia no peito Sem lembranças do mundo, sem começo... Chegar ao fim sem saber que passou"[333], isto é, um convite para ir recebendo o sensível do mundo sem saber onde começam e onde acabam as coisas. Sem preocupações com um agora produtivo, mas ainda menos interessado em uma origem ou finalidade. O tempo da poesia é um tempo de cantoria: que é sempre o tempo do desejo e, sabemos muito bem que desejo não tem hora nem lugar. A poesia nasce por contatos, já que nos primórdios "não havia instrumento musical. Os homens tocavam gado. As coisas ainda inominadas. Como no começo dos tempos".[334], ou seja, a poesia nasce com algum ancestral humano tocando boi, escutando um pássaro cantando – conforme já desenvolvido, imitando uivos, rosnados, assoviando e todas essas coisas sem sentido que estão no desíntimo da poesia, já que não se pode pensar numa lógica de íntimo, profundo, intenso e outras palavras que sugerem um começo. A poesia da natureza, portanto, é um reverso, não como um ponto que marca uma reviravolta, mas como um lugar do desencontro. Se fosse uma dança, a poesia não seria o ponto do tango em que ambos os dançarinos mudam a direção do passo, seria mais o pisão no pé, a torção, o desequilíbrio. A virada vegetal que estamos discutindo nesse capítulo é, para a poesia, o tropeço. Se a palavra "tropeço" tem no mundo um tom negativo, como a queda tem para a

[331] Barros. O livro das ignorãças. In: *Poesia completa*, p. 301.
[332] Barros. Livro sobre nada. In: *Poesia completa*, p. 339.
[333] Barros. Face imóvel. In: *Poesia completa*, p. 42.
[334] Barros. Livro de pré-coisas. In: *Poesia completa*, p. 210.

metafísica cristã, na poesia essa palavra assume o lugar necessário do delírio: das palavras, da racionalidade, do logos, do saber.

Sinto que em Barros as palavras carregam um pouco da tristeza de incompreensão: "a mim me parece um castigo alguém não conhecer na carne o frescor de águas correntes / É cheio de vestígios do começo do mundo, por isso nos parece inacabado"[335]. É mesmo triste pensar que muitos de nossos tempos, talvez ainda mais do que nos tempos em que Barros escreveu esse texto, nunca irão conhecer o frescor das árvores. Não me refiro a uma viagem ocasional, mas a um tempo inútil de passar horas olhando, escutando e sentindo as águas. Uma pessoa da urbanitude chamaria alguém que passa horas olhando as águas de pangaré, bocó, débil, vagabundo, sem noção, inútil, imprestável, entre outras qualidades muito apreciadas. Alegra muito o coração do sujeito da natureza ser tratado assim com tamanho reconhecimento.

Em outro poema, Barros afirma: "quando o rio está começando um peixe, / Ele me coisa / Ele me rã / Ele me árvore. / De tarde um velho tocará sua flauta para inverter os ocasos"[336]. Na lógica manoelina, um peixe pode pegar o início de um rio, mas o oposto também pode ser verdade, ou mentira/ Nem sempre somos nós que começamos a analisar as árvores, mas "as árvores me começam",[337] nos começam, e, de modo semelhante, pensando na linguagem, "falar a partir de ninguém / Faz comunhão com o começo do verbo"[338], pois a única forma de alcançar esse estado delirante do verbo, portanto, da poética da natureza, é renunciando a uma enunciação e buscando uma entonação em "mim menor", isto é, o *insignificanto*. Desta forma, para valorar as coisas, o poeta utiliza esse mesmo sistema baseado em um empirismo de observação vagabunda: "achava que os passarinhos / são pessoas mais importantes / do que aviões. / Porque os passarinhos / vêm dos inícios do mundo. / E os aviões são acessórios"[339]. Ou seja, se pássaros voavam antes e os aviões vieram depois, podemos dizer que os aviões são mais importantes, conforme dito sobre a linguagem? Não. Não se trata de quem vem primeiro ou não, mas quem decai. O que interessa aqui é quem bosteia, quem dá voo rasante nas águas, quem confunde gramáticas, quem afirma com certeza seus dessaberes, quem pousa em árvore e respeita esse ser vegetal. A poesia manoelina é decaída ao ponto de pouso em galho.

Coccia acrescentaria que "a origem do nosso mundo não está num acontecimento infinitamente distante no tempo e no espaço, a milhões de anos-luz de nós – e tampouco num espaço de que já não temos mais nenhum vestígio. Ela está aqui, agora. [...] A origem do nosso

[335] Barros. Livro de pré-coisas. In: *Poesia completa*, p. 216.
[336] Barros. O livro das ignorãças. In: *Poesia completa*, p. 315.
[337] Barros. Livro sobre nada. In: *Poesia completa*, p. 336.
[338] Barros. Ensaios Fotográficos. In: *Poesia completa*, p. 384.
[339] Barros. Cantigas por um passarinho à toa. In: *Poesia completa*, p. 483.

mundo são as folhas"[340]. Coccia está apontando o início do mundo como o das folhas que criam a atmosfera, isto é, como um começo que acontece a todo instante, já que a fotossíntese não para de acontecer. Esse começo a todo tempo, ou começo sem ponto determinado, é algo que podemos aproximar de Barros, pois ainda há crianças brincando com os verbos, bêbados trocando palavras e pernas sobre efeito de alguma cachaça, andarilhos que andam sem rumo e pássaros que pousam em árvores só para assoviar para as folhas, isto é: enquanto houver esse investimento de energia em coisas que são um desperdício, haverá poesia. É desejo dessa poesia barrosiana que haja desperdício de atenção, mas não de recursos, visto que é justamente o consumo desenfreado que tem conduzido o mundo para as mudanças climáticas. A ideia é de um mundo que gaste muito tempo em coisa inútil e não em mercadorias cujo valor está apenas no consumo.

Retomando o poema, lê-se que as águas daquele lugar ainda são encantadas com garças, relação recíproca. A voz poética se alegra com a possibilidade de ver essas águas, visto que se sente como bugre – indígena sem território e como um ser brejeiro. Essa voz se enche de alegria por todos os seres das águas, inclusive ele mesmo. Por fim, agradece a poesia que umedece as palavras, colocando-as em ponto de brejo, de origem. Sendo assim, um rio é completo de origens, de seres, de vidas. De modo que "aquilo a que chamamos vida é precisamente esse gesto através do qual uma porção da matéria se distingue do mundo com a mesma força que utiliza para se confundir com ele"[341]. Em uma origem, em uma matéria, em um lago, rio ou mar, terreno, quintal ou floresta, temos um ser que se distingue de todo o resto com a mesma dedicação empenhada em fazer parte desse espaço. Mancuso afirma que uma planta é uma pluralidade de outros seres,[342] no mesmo sentido que Goethe afirma que:

> Nenhum vivente é um singular, mas uma pluralidade. Mesmo quando se nos aparece como indivíduo, permanece, contudo, uma coleção de seres vivos independentes, os quais, segundo a ideia, segundo a circunstância, são iguais, mas no surgir podem ser iguais ou semelhantes, desiguais ou dessemelhantes.[343]

Goethe está pensando os vegetais enquanto uma pluralidade. Nesse trecho, o autor discute o quanto as plantas possuem várias partes, vários corpos que, juntos, compõem-na. O que me atrai nesse trecho mencionado é pensar essa pluralidade como uma coleção e, dessa forma, pensar as comunidades – tema que insisto em retomar – como uma coleção de seres independentes, múltiplos por si mesmos, carregando entre eles traços que os tornam "iguais ou

[340] Coccia. *A vida das plantas*, p. 32.
[341] Coccia. *A vida das plantas*, p. 54.
[342] Mancuso. *Revolução das plantas*, p. 33.
[343] Goethe. *A metamorfose das plantas*, p. 26.

semelhantes, desiguais ou dessemelhantes." Goethe também chama a atenção para o quanto as plantas estão em constante metamorfose[344], ou seja, o quanto durante seu período de existência elas estão, de várias formas e modos, experimentando a existência: pode-se pensar nas muitas mudanças que vão de uma semente, broto, enraizamento, folhas, flores e possíveis frutos e como essa metamorfose continua em certa medida com o passar das estações. Mancuso compara a estrutura modular da sociedade das plantas ao modelo encontrado nos insetos[345], isto é, é possível pensar a comunidade das plantas como de seres que atuam com papéis muito bem definidos dentro do conjunto, cada ser sendo atravessado de outros muitos que se conectam, acoplam, enxertam, compõem, mas que possuem um objeto de sobrevivência coletiva comum a todos. Para essa finalidade, as plantas – assim como todo ser vivente – desenvolvem relações entre as espécies. Essas relações que são mais ou menos óbvias, dizem muito sobre um compartilhamento do espaço e do sensível, se pensarmos nos espaços poéticos e no ambiente atmosférico da vida, ambas ideias desenvolvidas anteriormente. Mancuso afirma que "as comunidades são a base da vida na Terra"[346].

Seguindo essa forma de gerar comunidade das plantas, Merlin Sheldrake oferece uma preciosa contribuição com *A trama da vida: como os fungos constroem o mundo* (2021), um extenso estudo sobre os fungos e seu modo inteligente de trançar as linhas da vida, que toca justamente em como as espécies se conectam. Começa com a forma com que os fungos desenvolvem relacionamento com plantas e formigas-cortadeiras. Estas cultivam os fungos em seus ninhos fornecendo folhas e, à medida que os fungos crescem, elas se alimentam deles. Se, nesse exemplo, em um primeiro olhar nos parece que as formigas estão em vantagem, sabe-se de fungos que conseguem controlar formigas tornando-as uma espécie de inseto zumbi.[347] Essa relação que os fungos possuem com as formigas, tal qual a que as plantas têm de atrair insetos em relações que beneficiam ambas[348] revela uma certa simbiose: em primeiro lugar, do ser enquanto singularidade vivente, da pluralidade ou multiplicidade que desenvolvi anteriormente, isto é: de uma planta que é muitas num largo espectro de possibilidades, estágios e componentes; de uma bactéria que em si é colônia, do enxerto, do cruzamento de fatores, do ser alterado pela vacina, pelo hormônio, pelas mudanças climáticas, pelas lentes dos óculos, o gato castrado, o leão enjaulado, a ave criada e mantida em cativeiro, o piolho e o carrapato que sugam o sangue, o mosquito transmissor, etc. Todas essas alterações microbiológicas,

[344] Goethe. *A metamorfose das plantas*, p. 35.
[345] Mancuso. *Revolução das plantas*, p. 102.
[346] Mancuso. *Nação das plantas*, p. 42.
[347] Sheldrake. *A trama da vida*, p. 16, 27, 110-111.
[348] Mancuso. *Revolução das plantas*, p. 77.

analógicas, digitais, filtros, poses, lentes. Todos os seres que cabem nesse ser individual que está em constante transformação para ser também outro. Em segundo lugar, com essa outridade, com todos esses seres que estabelecem conexões mais ou menos diretas conosco, já que "a simbiose é um traço onipresente da vida"[349]. A vida se dá na comunidade, no contato, na estranheza, no fora, no semelhante-dissemelhante. Sheldrake conclui que "toda vida complexa que se seguiu, inclusive a vida humana, foi uma história duradoura de intimidade entre estranhos"[350].

Desta forma, se pensarmos que a senciência enquanto forma de inteligência é em grande medida a forma com que os viventes experinciam o mundo conforme sua cosmovisão, temos em Sheldrake a afirmação de que "a vida dos fungos é vivida em uma enxurrada de informações sensoriais"[351] e podem apontar mudanças na qualidade do solo, poluição e do sistema de águas[352]; e isto só é possível pois os fungos estão em constante contato com esses seres, incrustados. Esse contato direto e essa capacidade de registrar e transferir informações de modo bioquímico possibilita o que Sheldrake chama de "a internet das árvores": um mecanismo pelo qual os fungos transmitem informações em uma rede que alcança as árvores que estão próximas e dentro de seu alcance, como informações sobre luz, nutrientes, chuvas, etc.[353] A internet das árvores transmite informações de uma forma muito precisa, o que me leva a refletir o quão conectadas as coisas no mundo estão, e que nós ainda não descobrimos outras formas de contato entre espécies ou mesmo esse mecanismo fúngico, mas aplicado a outras formas de vida. Bernardo, personagem poética de Barros, parece estar mais a par disso:

> 1.10
>
> Bernardo fala com pedra, fala com nada, fala com árvore. As plantas querem o corpo dele para crescer por sobre. Passarinho já faz poleiro na sua cabeça.
>
> 1.11
>
> A mãe disse que Bernardo é bocó. Uma pessoa sem Pensa.[354]

Nos fragmentos 1:10 e 1:11 do poema "Arte de infantilizar formigas", em *Livro sobre nada* (2010), Bernardo se comunica com os minerais, com as plantas e, inclusive, fala com nada e ninguém. Por esse motivo, se Sheldrake afirma que os fungos fazem com as árvores uma

[349] Sheldrake. *A trama da vida*, 2021, p. 26.
[350] Sheldrake. *A trama da vida*, p. 93.
[351] Sheldrake. *A trama da vida*, p. 70.
[352] Sheldrake. *A trama da vida*, p. 76.
[353] Sheldrake. *A trama da vida*, p. 168-195.
[354] Barros. Livro sobre nada. In: *Poesia completa*, p. 335.

espécie de internet, com Bernardo, elas querem crescer pelo corpo dele, tal qual os pássaros querem empoleirar nele para fazer excremências, cantar, etc. O que Bernardo tem de especial que atrai a atenção desses seres? Sempre li esses fragmentos como se a resposta fosse dada no fragmento seguinte: Bernardo não tem pensa, é um bocó. Essa ignorância de Bernardo é sua qualidade maior e que tanto agrada os outros seres, isto é, de não fazer acepção de importância pela racionalidade, não se atribuir uma importância numa escala de inteligência, etc. Bernardo é um bocó e por isso ele consegue estabelecer contato com outras espécies, por não racionalizar as coisas, entende que há outras inteligências. Por não saber, entende que existem outras formas de saber e inclusive de continuar não sabendo as coisas. Por estar nessa postura parada, pode ser escoro de árvore e poleiro de ave – já que em muito o movimento humano é de desmatar as plantas e aprisionar os pássaros. Encerro essa seção retomando o poema "Agroval", presente em *Livro de pré-coisas* (2010).

AGROVAL

...onde pululam vermes de animais e
plantas e subjaz um erotismo criador genésico.

M. CAVALCANTI PROENÇA

Por vezes, nas proximidades dos brejos ressecos, se encontram arraias enterradas. Quando as águas encurtam nos brejos, a arraia escolhe uma terra propícia, pousa sobre ela como um disco, abre com as suas asas uma cama, faz chão úbere por baixo – e se enterra. Ali vai passar o período da seca. Parece uma roda de carreta adernada.
Com pouco, por baixo de suas abas, lateja um agroval de vermes, cascudos, girinos e tantas espécies de insetos e parasitas, que procuram o sítio como um ventre.
Ali, por debaixo da arraia, se instaura uma química de brejo. Um útero vegetal, insetal, natural. A troca de linfas, de reima, de rúmen que ali se instaura é como um grande tumor que lateja.
Faz-se debaixo da arraia a miniatura de um brejo. A vida que germinava no brejo transfere-se para o grande ventre preparado pela matrona arraia. É o próprio gromel dos cascudos!
Penso na troca de favores que se estabelece; no mutualismo; no amparo que as espécies se dão. Nas descargas de ajudas; no equilíbrio que ali se completa entre os rascunhos de vida dos seres minúsculos. Entre os corpos truncados. As teias ainda sem aranha. Os olhos ainda sem luz. As penas sem movimento. Os remendos de vermes. Os bulbos de cobras. Arquétipos de carunchos.
Penso nos embriões dos atos. Uma boca disforme de rapa-canoa que começa a querer se grudar nas coisas. Rudimentos rombudos de um olho de árvore. Os indícios de ínfimas sociedades. Os liames primordiais entre paredes e lesmas. Também os germes das primeiras ideias de uma convivência entre lagartos e pedras. O embrião de um muçum sem estames, que renega ter asas. Antepassados de antúrios e borboletas que procuram uma nesga de sol.
Penso num comércio de frisos e de asas, de sucos de sêmen e de pólen, de mudas de escamas, de pus e de sementes. Um comércio de cios e cantos virtuais; de gosma e de lêndeas; de cheiro de íncolas e de rios cortados. Comércio de pequenas jias e suas conas redondas. Inacabados orifícios de tênias implumes. Um comércio corcunda de armaus e de traças; de folhas recolhidas por formigas; de orelhas-de-pau ainda em larva. Comércio de hermafroditas de instintos adesivos. As veias rasgadas de um escuro besouro. O sapo rejeitando sua infame cauda. Um comércio de anéis de escorpiões e sementes de peixe.

> E ao cabo de três meses de trocas e infusões – a chuva começa a descer. E a arraia vai levantar-se. Seu corpo deu sangue e bebeu. Na carne ainda está embutido o fedor de um carrapato. De novo ela caminha para os brejos refertos. Girinos pretos de rabinhos e olhos de feto fugiram do grande útero, e agora já fervem nas águas das chuvas.
> É a pura inauguração de um outro universo. Que vai corromper, irromper, irrigar e recompor a natureza.
> Uma festa de insetos e aves no brejo![355]

O cenário desse poema não poderia ser mais rico que um brejo. O poema se inicia com uma arraia que escolhe esse brejo como morada e esconderijo, e que logo percebe que ali habita um verdadeiro bestiário de seres. A voz poética inventa uma palavra, agroval[356] – como em milharal, canavial, laranjal, bananal –, ou seja, um amontoado de "vermes, cascudos, girinos e tantas espécies de insetos e parasitas, que procuram o sítio como um ventre". Nesse espaço que a arraia ocupa, "se instaura uma química de brejo. Um útero vegetal, insetal, natural", isto é, essa química à qual se refere o poema é o que encontramos na discussão das comunidades em suas aplicações discutidas nesse texto: povos indígenas, pássaros, insetos, árvores, vegetais, fungos e entre espécies. Pensar o brejo como um útero vegetal, animal, natural é pensar a natureza como possibilidade de envolver várias vidas que estão trocando experiências. O poema segue ao afirmar que em torno dessa arraia forma-se um microbioma, um minibrejo. Esse mundo, ainda que miniaturizado, está prenhe de uma infinidade de conexões entre espécies. O poema acrescenta: "penso na troca de favores que se estabelece; no mutualismo; no amparo que as espécies se dão. Nas descargas de ajudas; no equilíbrio que ali se completa entre os rascunhos de vida dos seres minúsculos". As espécies trocando favores, se ajudando mutuamente, para que todas supervivam nas espécies menores que operam como um rabisco para que outras se beneficiem, nos pequenos sacrifícios, nessa comunidade de seres distintos.

"Penso nos embriões dos atos" – continua o poema – nas ações ainda por vir, no devir-brejo. Nas muitas sociedades de seres que vão surgir dali: mutações, metamorfoses, árvores, relações entre espécies, antepassados e espécies porvir, linguagens, formas de relacionamento, códigos, ou seja, uma poesia brejeira que vai se compondo com todas as possibilidades, antes escamoteadas e agora aparecendo em versos escamosos e em uma musicalidade pantanosa. Esse devir-brejeiro, colorido com uma série de relações imaginada pela voz do poema no decorrer dos versos, se encerra com a arraia que se levanta, ainda contaminada do contato com todos esses seres que proporciona o encontro no brejo proporcionar e, então, o poema finaliza com o encanto de perceber que "é a pura inauguração de um outro universo. Que vai corromper,

[355] Barros. Livro de pré-coisas. In: *Poesia completa*, p. 202-204.
[356] A palavra "agro" a cada ano que passa se suja mais com o capital, sendo a principal causa do desmatamento. Barros, nesse poema, de forma inversa, prefere sujá-la com algo mais sublime: com vermes, por exemplo.

irromper, irrigar e recompor a natureza. Uma festa de insetos e aves no brejo!" O brejo enquanto espaço poético é sempre inauguração de outro universo, outros espaços, outros sensíveis.

O brejo, o pantanal, o quintal, a florestania, lugares que venho discutindo, são formas de criar outros mundos. A poesia, finalizo, ao menos a poesia manoelina, é um brejo fértil: pois nesse lugar uma palavra-arraia pousou lá e desse encontro eclodiu uma ejaculação de sêmen vegetal, seiva escandida em versos: "uma festa de insetos e aves no brejo!"

3.3 É preciso entrar em estado de árvore para enxergar as coisas sem feitio

É preciso entrar em estado de árvore.
É preciso entrar em estado de palavra.
Só quem está em estado de palavra pode
enxergar as coisas sem feitio.

Retrato do Artista quando coisa, fragmento 8 – Manoel de Barros

A linguagem do contato do humano com os vegetais é um tanto quanto mais silenciosa do que entre animais. Carola Saavedra, em *O mundo desdobrável* (2021), afirma que "conviver com as plantas é uma constante observação amorosa, não muito diferente da que temos com as pessoas que amamos"[357]. Uma observação amorosa, como fazemos quando estamos vendo alguém que amamos lendo, cozinhando, etc. Conforme desenvolvido anteriormente, uma das características mais marcantes dos vegetais é o fato de permanecerem sempre parados, visto que são enraizados e não possuem uma estrutura de locomoção. Observar um vegetal é um exercício de pensar algo que está ali, imóvel, ainda que (co)movido e sentindo tudo que acontece no ambiente. As plantas, em ambiente doméstico, são um retrato de memória, uma memorabilia orgânica dos espaços. Quantas coisas não testemunham nossas plantas, da nossa casa e do mundo que a circunda? Mundo esse que tem pontos de encontros com o nosso mundo, mas que, na cosmovisão da planta, nesse mundo vegetal, tem algo do olhar dela. Saavedra acrescenta mais perguntas a esse respeito:

> O que, por exemplo, nos narram os animais e as plantas? Ouvindo-os, talvez assim nos livrássemos do costume de dividir o mundo entre nós, sujeito, e o outro, objeto, este sempre reduzido à mudez, pronto apenas para uso e descarte. O que aconteceria se de um momento a outro nos víssemos obrigados a outras narrativas, outras palavras? Obviamente ninguém quer excluir a escrita e a leitura, não é disso que se trata, mas de pensar nas possibilidades não vividas e, quem sabe, trazê-las à tona no fazer literário e na própria literatura[358]

[357] Saavedra. *O mundo desdobrável: ensaios para depois do fim*, p. 81.
[358] Saavedra. *O mundo desdobrável: ensaios para depois do fim*, p. 157.

O que tem a nos narrar os vegetais? Saavedra chama atenção para o fato de que, se ouvíssemos os vegetais, talvez não vivêssemos em um mundo onde compartilhamos apenas nossas histórias, mas levássemos em conta as outras narrativas do mundo e dos outros mundos que coabitam com o nosso. Saavedra aponta que essa tarefa encontra um espaço no fazer literário. Retomo aqui uma pergunta que foi feita quanto ao saber animal, agora transposta para pensar o vegetal: "como nos transpor para a pele de um animal, para a folha de um vegetal, e fingir-nos à vontade em algo alheio e estranho ao nosso desejo?"[359] O que Pedro Paulo Pimenta, no texto "A voz e o silêncio", em De Oliveira (2020), aponta é que estar no lugar vegetal é completamente alheio ao que nos é corriqueiro, visto que nossa sociedade capitalista nos prepara para isto, muitas vezes pensando as plantas apenas como paisagens que compõem um espaço. É preciso ter em mente que essa desconexão com as plantas está completamente ligada ao desinteresse produzido pelo nosso modo de viver e de conceber um mundo prático e mercantil que torna as plantas pouco interessantes para nosso olhar, nossa atenção, nossa "observação amorosa", palavras de Saavedra citadas anteriormente. Emanuele Coccia, em *Virada Vegetal* (2018b), defende que "as plantas não são a paisagem, elas são os primeiros paisagistas"[360]. Isto porque, conforme desenvolvi na seção anterior, as plantas realizaram e realizam constantemente um exercício vital de tornar a vida possível em nosso planeta.

O que Mancuso[361] e Coccia estão nos alertando é que "a vida orgânica em nosso planeta não é senão a consequência dessa capacidade de transformar o Sol (a fonte de energia mais importante da Terra) em massa animada"[362]. Isto é, que as plantas paradas, quase imperceptíveis para os olhares desatentos –, em meio às alamedas nas cidades ou mesmo nas florestas que o agro deseja a todo custo derrubar pensando em monocultura ou bovinocultura numa lógica sem precedentes de consumo de carne –são as responsáveis pela vida no mundo. Mancuso e Coccia não inserem as algas no debate. Sabe-se da importância fotossintetizante das algas, que são normalmente confundidas com as plantas, mas são do reino dos protozoários, o reino protista. Não cabe aqui nesse debate hierarquizar plantas e algas, como normalmente fazem os negacionistas climáticos que usam esse argumento para diminuir a importância das plantas para as mudanças climáticas. Vale ressaltar, que nos dias em que escrevo esse texto, está em tramitação a PEC 03/2022, que pretende privatizar as praias e as regiões costeiras. Ainda que

[359] Pimenta. in: De Oliveira. *Vozes vegetais*, p. 34.
[360] Coccia. *Virada Vegetal*, p. 6.
[361] Mancuso. *Nação das plantas*, p. 72.
[362] Coccia. *Virada Vegetal*, p. 6-7.

essa PEC não seja aprovada, a proposta apresentada por ela já demonstra um interesse de transformar o espaço das praias também em mercadoria. As algas, os corais e os ecossistemas marinhos estariam ameaçados muito além do que já estão com o aquecimento oceânico causado pelas mudanças climáticas. De modo que hierarquizar as algas como mais importantes que as plantas e propor medidas que continuem apenas visando ao lucro desmedido que colocam as algas em risco é anular ambas as existências. A luta que se trava aqui é de preservação das áreas de plantio, uma sociedade baseada em áreas verdes, cidades rodeadas de árvores e plantas e preservação das áreas costeiras e ribeirinhas.[363]

Conforme afirma Coccia, "se devemos imaginar o mundo do ponto de vida das plantas, é porque o mundo é literalmente produzido por elas"[364]. Ou seja, se devemos nos investir nesse esforço imaginativo do que pensam as plantas, qual é o ponto de vista delas sobre o mundo, nós e o mundo delas, poderíamos partir do fato de que nosso mundo existe pela atividade fotossintética que elas executam. "As plantas são as jardineiras de nosso mundo e o objeto de sua jardinagem não é exclusivamente o solo, [...], mas a agricultura celeste que as plantas fazem em nossa atmosfera"[365]. Em outras palavras, a jardinagem que as plantas fazem não é apenas a que observamos a todo momento, por exemplo, a dança de sedução que envolve as flores e as abelhas no processo de polinização, ou, ainda, das plantas que lançam suas sementes para que elas mesmas continuem o processo de plantio, mas sobretudo uma jardinagem que não vemos: aquela que acontece enquanto atmosfera. Ao criar a atmosfera, volta-se sempre nesse lugar da origem, tema trabalhado na seção anterior. Tem-se, deste modo, que "a origem do mundo está em todo lugar, e existe em cada instante"[366] e é por esse motivo que podemos pensar "a vida como ato incessante de bricolagem somática, eis aí o que é existir para uma planta"[367].

A bricolagem ou jardinagem das plantas é o incessante ato de um mundo que respira por uma fotossíntese do querer vegetal. O mundo que respira, verde, vivaz, que pode fazer esse movimento pulmonar de inspirar e expirar, de tornar o mundo um diafragma de vivências. Perceber esse mundo que respira é também entender que:

> Trata-se de sentir a vida nos outros seres, numa árvore, numa montanha, num peixe, num pássaro, e se implicar. A presença dos outros seres não apenas se soma à paisagem do lugar que habito, como modifica o mundo. Essa potência de se perceber pertencendo a um todo e podendo modificar o mundo poderia ser uma boa ideia de

[363] Cf. BRASIL DE FATO. *PEC das Praias pode impactar subsistência de ribeirinhos e afetar ecossistemas*. (2024).
[364] Coccia. *Virada Vegetal*, p. 4-5.
[365] Coccia. *Virada Vegetal*, p. 9.
[366] Coccia. *Virada Vegetal*, p. 11.
[367] Coccia. *Virada Vegetal*, p. 24.

> educação. Não para um tempo e um lugar imaginários, mas para o ponto em que estamos agora.[368]

A vida enquanto *pranayama*, palavra e conceito antiquíssimo hindu que traz a ideia de sentir a respiração como uma forma de aprender a se relacionar com os eventos do mundo e como tais eventos impactam no nosso corpo. Conecta-se com o que Krenak desenvolvendo em *Futuro ancestral* (2022), na ideia de perceber a vida em outros seres. Respirar é um exercício de percepção da vida enquanto elemento que ultrapassa nosso corpo, visto que necessitamos que o ar do mundo entre no nosso pulmão e esse ar passou por florestas, mares e rios, cortou prédios e torres de internet, provavelmente passou entre canos de carros baforando fumaças, mas agora está em nossos pulmões. Esse mesmo ar foi respirado por outros animais, foi tratado por árvores. A vida está respirando, pulsando, acontecendo nos outros seres no mesmo momento em que acontece em nossos pulmões. Esses seres, continua Krenak, não estão apenas como enfeites de paisagem, mas estão compartilhando o mesmo ar, as mesmas águas, o mesmo Sol, as mesmas chuvas e o mesmo espaço-mundo. Essa potência de se perceber enquanto uma onda menor de um mar gigantesco, como os hindus pensam por meio do *pranayama*, leva-nos a pensar que nossas ansiedades e estados de aparente descontrole são um evento de um mar de outros eventos igualmente incontroláveis, e que todo mar está igualmente nesse mesmo movimento pulmonar de contração e extensão, e que justamente esse movimento do mar, do pulmão, das árvores se movendo com o vento é o que nos conecta com todos os outros seres.

Enquanto Coccia chama de sensível a atmosfera vegetal imagética que liga tudo que vive a esse espaço-vida, Krenak argumenta que o que fazemos impacta nas outras espécies, no aqui e no agora. Por esse motivo, o interesse em ouvir a linguagem das plantas, por mais alheio que esteja da realidade, sobretudo porque são as plantas que tornam a vida uma possibilidade, e que, por constituírem a atmosfera que nos circunda, possibilita a compreensão de que fazemos parte de uma pluralidade de seres. Barros aponta para um cio vegetal como forma de compreender essa conexão com as coisas da natureza, conforme se lê no Fragmento 3 de *Retrato do artista quando coisa* (2010), no poema-seção de mesmo nome:

> Há um cio vegetal na voz do artista.
> Ele vai ter que envesgar seu idioma ao ponto de alcançar o murmúrio das águas nas folhas das árvores.
> Não terá mais o condão de refletir sobre as coisas.
> Mas terá o condão de sê-las.
> Não terá mais ideias: terá chuvas, tardes, ventos, passarinhos...
> Nos restos de comida onde as moscas governam ele achará solidão.
> Será arrancado de dentro dele pelas palavras

[368] Krenak. *Futuro Ancestral*, p. 102-103.

> a torquês.
> Sairá entorpecido de haver-se.
> Sairá entorpecido e escuro.
> Ver sambixuga entorpecida gorda pregada na barriga do cavalo –
> Vai o menino e fura de canivete a sambixuga:
> Escorre sangue escuro do cavalo.
> Palavra de um artista tem que escorrer substantivo escuro dele.
> Tem que chegar enferma de suas dores, de seus limites, de suas derrotas.
> Ele terá que envesgar seu idioma ao ponto de enxergar no olho de uma garça os perfumes do sol.[369]

A voz do poeta possui um cio vegetal. O que podemos entender é que, quando ele fala, as plantas se sentem seduzidas, e vice-versa. Para alcançar esse timbre vegetal, o poeta há de entortar a linguagem até que ela alcance a afinação das águas e, como as plantas são desejosas de árvores, talvez seja por esse motivo que a voz poética afirma que elas gostem dessa sonoridade úmida. Donna Haraway afirma que "toda língua desvia e tropeça"[370]. Imagem barrosiana: o indivíduo que deixa a linguagem nesse ponto embriagado, atrapalhado e imbecil propício para a queda. Ao alcançar esse ponto decaído da linguagem, não há sentido em refletir sobre a pragmática das coisas, mas sim em encontrar o encanto de ser e experienciar as coisas. As posses serão desse indivíduo e estarão mais próximas de eventos naturais, como uma chuva. A embriaguez da linguagem refletirá um sujeito embebido de si, pois essa língua vegetal é, em alguma instância, um encontro de si frente ao outro. Há nesse processo um esvaziamento e uma transfusão, não no sentido de troca, mas no sentido de transferência de sangue-ceiva pela linguagem – uma respiração enquanto troca de ares. De modo estrito, como se a linguagem permitisse que algo da unicidade humana e vegetal pudesse encontrar pontos em que elas possam estabelecer algum contato: não o igual, muito menos o diferente, mas o encontro e o que quer que esse encontro possa propiciar. O poema finaliza afirmando que será preciso entortar a linguagem até que ela não seja mais linguagem enquanto estrutura, mas enquanto desestrutura, permitindo, assim, enxergar as coisas que não se explicam perfeitamente para nós enquanto episteme, mas que são o sensível animal, vegetal e coisal – a possibilidade de contato.

Essa possibilidade de contato, especialmente com o vegetal, que revela um estranhamento maior do que entre animais por ser entre reinos, nos leva à constatação de que "definitivamente não somos iguais, e é maravilhoso saber que cada um de nós que está aqui é diferente do outro, como constelação",[371] de seres espalhados em potência de unicidade, compartilhando o mesmo vazio que os separa. Essa constelação de corpos tão diferentes, orbitando estrelas de percepção completamente distintas, mas permanecendo atraídas pela

[369] Barros. Retrato do artista quando coisa. In: *Poesia completa*, p. 359.
[370] Haraway. *O Manifesto das Espécies Companheiras*, p. 28.
[371] Krenak. *Ideias para adiar o fim do mundo*, p. 33.

dinâmica dos espaços. Esses corpos vagando nesse lugar com tamanhos, cores e matérias diferentes, mesmo os que são postos numa categoria comum. Corpos bailando em ritmos muito diferenciados. A constelação de corpos do mundo é feita de muitas luzes, algumas distantes o suficiente para serem luzes minúsculas que piscam quase que parecendo uma estrela perto de deixar de existir. Esse mundo constelação tem corpos tão longínquos que parecem importar tão pouco, mas são esses corpos que compõem toda essa vida constelar. A poesia de Barros se aproximar desses corpos vegetais com abertura para compreender que eles participam da mesma constelação de seres que nós, dividem o mesmo espaço mundo e merecem um esforço da nossa parte, imaginativo, de como é o mundo sentido pelas suas flores, folhas, raízes e frutos. Evando Nascimento, pesquisador e professor brasileiro, afirma em *O pensamento vegetal* (2021): "todo meu desejo é que as plantas falem através de mim"[372], desejo este encontrado com frequência na poética de Manoel de Barros. Seleciono a seguir dois personagens, um poeta e um pássaro:

> CHICO MIRANDA (na rua do Ouvidor)
> – O poeta é promíscuo dos bichos, dos vegetais,
> das pedras. Sua gramática se apoia em contaminações
> sintáticas. Ele está contaminado de pássaros, de árvo-
> res, de rãs (BARROS, 2010, p. 137).
> ---
> X.
> Eis o aranquã – um pássaro sem indústria.
> O passado obscuro dele é um rio.
> Sua voz tem um som vegetal.[373]

No primeiro poema, "Chico Miranda (na rua do Ouvidor)", presente em *Gramática expositiva do chão* (2010), o poeta é corrompido a gostar dos animais, dos vegetais e dos minerais. Para estabelecer contato com essa constelação tão diversa de seres, apoia sua gramática não em normas, mas nas anormalidades sintáticas. Ao travar contato com seres, se contamina e passa a carregar algo desses seres consigo, ao menos na sua forma imprecisa de explicar as coisas – sua linguagem se torna cada vez mais passarinhal, vegetal, mineral, aquática, etc. No segundo poema, décimo fragmento de "Caderno de apontamentos", presente em *Concerto a céu aberto para solos de ave* (2010), temos o aranquã, um pássaro que, como é de se esperar, não passou pela Revolução Industrial, indústria 4.0, inteligência artificial, nem nada que se pareça com isso. Esse pássaro está interessado em atividades muito mais nobres, visto que não há, em nada do que ele faz, acúmulo de recursos, produção de miséria, uso de

[372] Nascimento. *O pensamento vegetal*, p.17.
[373] Barros. Gramática expositiva do chão. In: *Poesia completa*, p. 277.

preconceitos como tendência ao autoritarismo e muito menos exploração indefinida de recursos que promovam catástrofes climáticas. Não. O único passado obscuro desse pássaro é um rio (talvez um rio de águas escuras), e ele faz traquinagens nesse rio, como dar um rasante para alcançar um efeito *splash,* saltitar na orla, se banhar no rio e gorjear para enamorar alguma passarinha – essas coisas lindas que os pássaros fazem por hábito de encanto. Aranquã tem um timbre vegetal na voz, quem sabe seu canto seja muito bem recebido pelas árvores que lhe atribuem notas altas e insistem em serem frutíferas como um gesto de retribuir de alguma forma os cantos de fim de tarde, essas coisas que a amizade faz. É imprescindível que fique marcada a dimensão política desse pássaro. Stelio Marras em texto de *Vozes vegetais* (2020), de nome "O vozerio da pós-verdade e suas ameaças civilizacionais", afirma que

> ao abrirmos enfim a política para a natureza, então nossos ouvidos ganham chance de ouvir a voz da atmosfera e do solo, das águas e das pedras, dos vegetais e dos animais, do céu e da terra. É quando podemos nos aliar a esses agentes que, a rigor, nunca deixaram de ser políticos, mas foram sempre mal representados por nós, modernos (Latour 1999). Recusar representá-los politicamente (por via das ciências) aos poucos deixa de ser uma opção. Seus constrangimentos assomam mais e mais no horizonte.[374]

Para discutir acerca da potência política desse pássaro observado por Barros, penso ser importante avizinhar o que Marras está desenvolvendo nesse texto, pois normalmente pensamos a política apenas como uma atividade unicamente humana e excluímos os animais e os vegetais de um cenário de escolha, importância, saberes, interesses, comportamentos, etc. Para Barros e Marras, a natureza é política em tudo que faz e especialmente nas coisas em que ela não se envolve; as relações que se dão na natureza são completamente avessas ao acúmulo e ao lucro, base do capital. O ritmo da natureza é oposto ao da lógica utilitária do capital, do sujeito sempre produtivo, dono de si, empresário de um mundo uberizado que não para de enviar notificações para que esse mesmo indivíduo compre, assista, trabalhe, veja o anúncio, para, enfim, comprar mais. Por fim, ainda sobre esse cenário caótico que se ergue no horizonte da política das mudanças climáticas, lembro-me de Krenak: "me perguntaram: 'Como os índios vão fazer diante disso tudo?'. Eu falei: 'Tem quinhentos anos que os índios estão resistindo, eu estou preocupado é com os brancos, como que vão fazer para escapar dessa'"[375]. Caso continuemos caminhando em direção ao abismo e cheguemos ao ponto intolerável de existência, esse pássaro de Barros, diametralmente oposto ao sistema de produção industrial, talvez ainda esteja em algum canto reflorestado por força de falta de interferência humana. Nesse canto, onde houver alguma árvore que permaneça de pé, haverá um aranquã com tons vegetais em sua voz. Não é

[374] Marras. In: De Oliveira. *Vozes vegetais*, p. 55-56.
[375] Krenak. *Ideias para adiar o fim do mundo*, p. 31.

esse pássaro, em grande medida – grande e desajustada, como de fato é essa ave típica do pantanal de Barros –, algo do sensível que paira sobre os povos originários?

Partindo do que foi desenvolvido sobre o poeta que tem a linguagem corrompida e o aranquã que possui tons vegetais na voz, caberia aqui inserir uma reflexão proposta por Nascimento acerca do vocábulo "vegetar", normalmente atribuído a alguém sem consciência, mas que na etimologia da palavra está mais próximo da ideia de ânimo, vida e movimento.[376] "Pensar as plantas é pensar com elas"[377], ou ainda, em alguma medida pensar um pouco como elas pensam: um pensamento de um ser parado, estático, mas que coloca tudo em movimento, que torna ainda possível coabitar num mundo inabitável, porém cada vez mais habitado.[378] O ser humano tem, conforme os estudos a respeito do antropoceno, assumido o protagonismo isolado no processo de extinção de sua própria espécie. Processo esse que parece estar cada vez mais acelerado, ao passo que o processo de acumulação de recursos acelera numa lógica selvagem de exploração. Como poderemos, então, vegetar nesse mundo? Krenak parece responder quando afirma que "vamos ter que produzir outros corpos, outros afetos, sonhar outros sonhos para sermos acolhidos por esse mundo e nele podermos habitar"[379]. Fabricar novas imagens e inventar um imaginário outro, uma *vegetopia* de um mundo vegetal no sentido de permitir que as plantas façam o que lhes é inerente, manter a vida pulsante. Um mundo não utópico para que não pareça ser impossível e nem distópico para que não pareça ser uma realidade outra, mas algo encontrável na realidade e que com um esforço coletivo se torne uma realidade ampliada para todos. Algo nesse sentido encontra-se no que a voz poética do poema a seguir experimenta: uma *barrodisseia*, a exemplo do longo "Olhos parados"[380]. Nesse tipo de poema em que temos uma caminhada espacial ou um percurso de rememoração acompanhada de uma série de reflexões. Entre esses poemas, destaco o décimo quarto fragmento de "Mundo pequeno", presente em *O livro das ignorãças* (2010):

> XIV
>
> De 1940 a 1946 vivi em lugares decadentes onde o
> mato e a fome tomavam conta das casas, dos seus
> loucos, de suas crianças e de seus bêbados.
> Ali me anonimei de árvore.
> Me arrastei por beiradas de muros cariados desde
> Puerto Suarez, Chiquitos, Oruros e Santa Cruz
> de La Sierra, na Bolívia.
> Depois em Barranco, Tango Maria (onde conheci o
> poeta Cesar Vallejo), Orellana e Mocomonco

[376] Nascimento. *O pensamento vegetal*, p. 46.
[377] Nascimento. *O pensamento vegetal*, p. 76.
[378] Nascimento. *O pensamento vegetal*, p. 163-164.
[379] Krenak. *O amanhã não está à venda*, p. 47.
[380] Barros. Poesias. In: *Poesia completa*, p. 58-63.

– no Peru.
Achava que a partir de ser inseto o homem poderia
entender melhor a metafísica.
Eu precisava de ficar pregado nas coisas vegetalmente
e achar o que não procurava.
Naqueles relentos de pedra e lagartos, gostava de
conversar com idiotas de estrada e maluquinhos
de mosca.
Caminhei sobre grotas e lajes de urubus.
Vi outonos mantidos por cigarras.
Vi lamas fascinando borboletas.
E aquelas permanências nos relentos faziam-me
alcançar os deslimites do Ser.
Meu verbo adquiriu espessura de gosma.
Fui adotado em lodo.
Já se viam vestígios de mim nos lagartos.
Todas as minhas palavras já estavam consagradas de
pedras.
Dobravam-se lírios para os meus tropos.
Penso que essa viagem me socorreu a pássaros.
Não era mais a denúncia das palavras que me
importava mas a parte selvagem delas, os seus
refolhos, as suas entraduras.
Foi então que comecei a lecionar andorinhas.[381] (BARROS, 2010, p. 323-324).

Em um cenário tomado pelo abandono, a voz poética escolhe o caminho impopular e antissistêmico de ser árvore. Ser essa outra coisa, conforme descreve o poema, é uma forma de compreender a metafísica das coisas. Ao buscar uma aderência vegetal com as coisas, como um ser que opera por incrustâncias, o poeta se coloca como Charles Baudelaire em "À une passante"[382], porém, se neste se espera a mulher idealizada, no poema de Barros temos a figura do poeta em estado de planta de beira de estrada à espera de loucos e passantes birutas. Ao percorrer os espaços do despercebido, o sujeito poético percebe uma série de animais que o conectam com a metafísica da existência mencionada anteriormente, isto é, o deslimite do ser. Penso que é possível entender essa expressão em Barros como sendo de alguém que já não consegue mais identificar onde termina seu ser e onde começam as outras existências do mundo – se é que há começo e fim, se é que as coisas não estão todas incrustradas como as plantas estão no solo, umas nas outras, nas paredes e nos asfaltos. Sendo assim, a linguagem há de sofrer uma metamorfose, semelhante à que sofre o indivíduo ao entrar em contato com as outridades, conforme discuti à luz de Barros e Coccia anteriormente neste capítulo. A metamorfose foi desenvolvida enquanto ideia de que não somos tão isolados dos demais seres como a lógica humana insiste em nos posicionar (em um local de destaque). A linguagem, de modo semelhante, não é algo exclusivo do ser humano. Se a linguagem for um conjunto de

[381] Barros. O livro das ignorãças. In: *Poesia completa*, p. 323-324.
[382] Cf. Baudelaire. *As flores do mal*, 1985.

regras que conferem às coisas, atos, lugares e seres uma forma de serem expressos, podemos pensar na linguagem humana enquanto um meio de expressão humana, mas se uma linguagem foge dessas regras sintáticas e semânticas – que Barros adora fazer em seus poemas – ela deixa de ser linguagem?

Colocar a linguagem nesse espaço contaminado por outras formas de construção de linguagem, ou seja, tornar a língua uma ruína da própria língua, é algo em que Barros se empenha enquanto uma forma de a língua sofrer igualmente uma metamorfose. Retornando ao poema, quando a língua adquire requintes de gosma, o sujeito poético se apropria dos lodos e vê algo de si no comportamento dos lagartos, isto é, foi contaminado pela matéria decomposta e algo dele encantou esses pequenos répteis. A linguagem do poeta, então, sofre preferência de pedras, atraindo flores e pássaros. Nesse ponto, o que interessa não é mais o que as palavras dizem, mas o que há de natureza nelas: as frestas de uma linguagem mineral, os floreamentos da língua vegetal, a fluidez da aquática, etc. Ao alcançar esse nível tão decaído da linguagem, o poeta tem estatura que lhe permite ensinar sobre andorinhas, já que agora ele não apenas se finge de besta, mas ele é realmente uma pessoa desentendida das coisas.

A poesia de Barros verseja sobre seres que permanecem em silêncio. Para que essa empreitada seja possível, o poeta há de encontrar nos contatos que trava com os vegetais formas de silenciar o logismo humano numa intenção de afinar silêncios e, dessa forma, compor *insignificantos*. Evando Nascimento afirma que "esse silêncio das plantas (ao menos para os nossos ouvidos, porque no fundo o fluxo da seiva no tronco e nos galhos produz, sim, algum som, para nós inaudível) é a marca do reino vegetal"[383], ou seja, se as plantas produzem sons inaudíveis para nós humanos e se a nossa linguagem se constrói em torno dos sentidos possíveis pelo arranjo das palavras, temos uma aproximação pelo dito que não se ouve, pela escuta de uma voz que se enuncia apenas como um som, o entendimento de algo incompreensível. – a poética de um encontro de sensações. Izaque João Kaiowá parece estar alinhado com essa perspectiva ao escrever o texto "As plantas ouvem a nossa voz", presente em *Vozes vegetais* (2020). A frase que dá o título ao texto vem de um ensinamento de seu avô.

Para a etnia Kaiowá, "é claro que, a partir do momento em que a gente planta de qualquer jeito e a planta não ouve mais a nossa voz, que é o canto, que isso acarreta vários tipos de doenças se eu for consumir essa planta"[384]. O que essa etnia defende no que diz respeito ao contato entre humano, planta e ritmo natural de consumo, vários estudos têm demonstrado sobre o nível de estresse ao qual submetemos nossos alimentos. Como exemplo quero mencionar o

[383] Nascimento. *O pensamento vegetal*, p. 296.
[384] Kaiowá. In: De Oliveira. *Vozes vegetais*, p. 303.

estudo de Lingyan Zha *et al*., de nome "Morphological and Physiological Stress Responses of Lettuce to Different Intensities of Continuous Light" (2019). O que esses pesquisadores sugerem é que a alface apresenta uma forma estrutural diferente quando submetida a luzes em longos períodos de exposição, feito esse que ocorre nas estufas que simulam uma luz que seria encontrada na natureza, mas que evidentemente está sendo substituída por lâmpadas LED. Como na natureza essa alface teria períodos sem exposição à luz, por motivos óbvios do ciclo solar, nas estufas essas alfaces precisam processar a luz de modo igualmente contínuo – o alimento que comemos diz muito sobre o sistema ao qual somos submetidos.

As plantas, continua Izaque Kaiowá, "precisam ouvir uma voz, um canto especialmente para elas, para que, quando plantadas na outra vez, comecem a se desenvolver bem na colheita e para consumo sem apresentarem nenhum risco para a saúde".[385] As plantas precisam ouvir a voz, ou melhor, um canto – veja a relação de escuta que aqui se estabelece. Barros mesmo afirma em "O apanhador de desperdícios", em *Memórias inventadas* (2018): "queria que a minha voz tivesse um formato de canto"[386]. Em sua obra, portanto, a natureza conversa por música, que se comunica por cantorias, vibratos, isto é, uma linguagem *a capella*: um *insignificanto*. As plantas precisam ouvir nosso canto para crescerem bem, não como uma condição, mas por força de afeto. Essa relação de escuta e canto sempre me lembra o que Roland Barthes descreve no texto "A escuta", em *O óbvio e o obtuso* (2018): "a injunção de escutar é a interpelação total de um sujeito por outro: coloca, acima de tudo, o contacto quase físico desses dois sujeitos (pela voz e a orelha): cria a transferência: 'escute-me' quer dizer: *toque-me, saiba que eu existo*"[387]. Isto porque, ao ouvir um canto, uma conversa, um gracejo, aquele que enuncia parece estabelecer um espaço de existência, pois quem escuta sabe da corporeidade de quem fala. Mas e o oposto? Quem fala initerruptamente percebe a corporeidade de quem escuta? Nem sempre. Quanto tempo têm as plantas escutado nossa voz, nosso canto, nossas conversas, e nós não temos – e aqui não se trata mais de uma questão puramente sonora – escutado o que elas têm dito ainda que por meios não vocalizados? Adicionando mais uma camada: penso ser necessário, ao utilizar termos como escuta e canto e referindo-me às plantas, ressaltar uma diferenciação apontada por Sheldrake:

> Se você diz que uma planta "aprende", "decide", "comunica" ou "lembra", você está humanizando a planta, ou vegetalizando um conjunto de conceitos humanos? O conceito humano pode assumir novos significados quando aplicado a uma planta,

[385] Kaiowá. In: De Oliveira. *Vozes vegetais*, p. 304.
[386] Barros. *Memórias inventadas*, p. 25.
[387] Barthes. *O óbvio e o obtuso*, p. 241 [grifos do autor].

> assim como conceitos ligados a plantas podem assumir novos significados quando aplicados a um humano: brotar, florescer, robusto, enraizado, seiva, radical...[388]

Não estou, de forma alguma, humanizando a planta e nem vegetando os humanos, – *Deus só dá asa aos pássaros*. Estou, assim como penso que Barros realiza, combinando cantos. Quando cantos se combinam, penso que mesmo que o humano não alcance o primor do canto dos pássaros, conforme apontei com o estudo de Jennifer Ackerman sobre o canto miraculoso dos pássaros, podemos usar essa palavra como humana e passarinhal, e todas as palavras do campo semântico do conhecimento como uma palavra humana e vegetal, etc. Pois as palavras estão aqui em uma tentativa de dar conta de reinos diferentes, e é preciso tentar fazer com que elas quebrem barreiras impostas por séculos de uma racionalidade que proporcionou uma série de avanços e desaguou em outros tantos desastres: o desafio é justamente romper esses obstáculos de importância. Entendo Sheldrake em querer criar uma outra linguagem, outros termos que tentem dar conta dessas conexões, mas prefiro fazer como Barros faz ao usar essa linguagem mesma, só que desestruturada o suficiente para ser levada a sério pelos idiotas. Tentar alcançar algum imbecil que vá ler isso e vá levar a sério toda essa idiotice, missão difícil essa em que me meti. Finalizo essa discussão e o capítulo com dois poemas de Barros como uma forma de mostrar como a poesia pode fazer essa tentativa de aproximar linguagens:

> Nasci para administrar o à toa
> o em vão
> o inútil.
> Pertenço de fazer imagens.
> Opero por semelhanças.
> Retiro semelhanças de pessoas com árvores
> de pessoas com rãs
> de pessoas com pedras
> etc. etc.
> Retiro semelhanças de árvores comigo.
> Não tenho habilidade pra clarezas.
> Preciso de obter sabedoria vegetal.
> (Sabedoria vegetal é receber com naturalidade uma rã
> no talo.)
> E quando esteja apropriado para pedra, terei também
> sabedoria mineral.[389]

No Fragmento 8 de "Desejava ser", em *Livro sobre nada* (2010), a voz poética aponta que sua profissão é a de administrar tudo o que não acontece – tarefa árdua, pois no universo de um vagabundo não acontece nada a todo momento. Ser à toa tem a vantagem de assistir muito nada acontecendo. E esse não acontecimento é mais rico do que as coisas que acontecem

[388] Sheldrake. *A trama da vida*, p. 238.
[389] Barros. Livro sobre nada. In: *Poesia completa*, p. 340.

ininterruptamente na lógica espetacular do capitalismo, conforme argumenta Debord, já mencionado. Administrar tudo que está no vão, no vazio, no nada. Tudo que não serve para nada. Estou nesse ponto adiantando o tema do próximo capítulo em que irei tratar dos restos. O inútil é um convite de gerar imagens do abandono, misturando semelhanças de pessoas com árvores, de pessoas com rãs e de pessoas com pedras. A própria voz poética consegue estabelecer semelhanças com árvores. Para chegar nesse ponto, ensina o poema, não há de se estabelecer clarezas, mas, sim, desejar ter uma sabedoria vegetal que, em grande parte, consiste em alguma planta observando uma rã. A vontade do é saber das pedras para possuir sabedoria vegetal. Para finalizar, no oitavo fragmento de "Retrato do artista quando coisa", do livro homônimo (2010), lê-se:

> Levei o Rosa na beira dos pássaros que fica no
> meio da Ilha Linguística.
> Rosa gostava muito de frases em que entrassem
> pássaros.
> E fez uma na hora:
> A tarde está verde no olho das garças.
> E completou com Job:
> Sabedoria se tira das coisas que não existem.
> A tarde verde no olho das garças não existia
> mas era fonte do ser.
> Era poesia.
> Era o néctar do ser.
> Rosa gostava muito do corpo fônico das palavras.
> Veja a palavra bunda, Manoel
> Ela tem um bonito corpo fônico além do
> propriamente.
> Apresentei-lhe a palavra gravanha.
> Por instinto linguístico achou que gravanha seria
> um lugar entrançado de espinhos e bem
> emprenhado de filhotes de gravatá por baixo.
> E era.
> O que resta de grandezas para nós são os
> desconheceres – completou.
> Para enxergar as coisas sem feitio é preciso
> não saber nada.
> É preciso entrar em estado de árvore.
> É preciso entrar em estado de palavra.
> Só quem está em estado de palavra pode
> enxergar as coisas sem feitio.[390]

O encontro entre Barros e Guimarães Rosa, também descrito por entrevista de Barros, sinaliza para essa diferença na linguagem. Barros, aqui, parece incorporar um pouco de si e de Rosa para criar esse indivíduo, BarRosa, que possui características de ambos. O da poesia, atribuído a Rosa, gosta do som das palavras,

[390] Barros. Retrato do artista quando coisa. In: *Poesia completa*, p. 262-263.

vestindo-as de sons passarinhais. Esse ser tem interesse nas coisas que não existem, de modo que esse encontro provoca a reflexão de que “o que resta de grandezas para nós são os desconheceres”, e que “para enxergar as coisas sem feitio é preciso não saber nada”. Ora, de tudo que é grande, que é certo, que é basilar e seminal nos resta o que não sabemos. E para ver as coisas que não fazem nada é preciso, igualmente, não fazer nada. Penso que o pensamento vegetal esteja entroncando nesses ramos: não saber nada, fazer menos ainda. Pois só após entrar em estado de árvore, que é o mesmo estado das palavras, é que se consegue enxergar as coisas que nada fazem.

CAPÍTULO IV
O COISAL: TUDO AQUILO QUE A NOSSA CIVILIZAÇÃO REJEITA, PISA E MIJA EM CIMA SERVE PARA POESIA

Todas as coisas cujos valores podem ser
disputados no cuspe à distância
servem para poesia

Matéria de poesia – Manoel de Barros

4.1 - Prefiro as máquinas que servem para não funcionar

Só após entrar em estado de árvore, que é o mesmo estado das palavras, é que se consegue enxergar as coisas que não fazem nada. Só entendendo a corporeidade das coisas do mundo e como se afetam é que entendemos que tudo está, a todo momento, comunicando algo. É preciso desconhecer profundamente a funcionalidade das coisas para apreciá-las em seu estado de inutilidade. Se, por um lado, tudo que é prático, eficaz, servil e ágil nos propicia poupar um tempo precioso, por outro lado, ainda que se tenha mais tempo útil, o sistema captura os momentos que restam para que trabalhemos mais. Manoel de Barros, em oposição, está produzindo uma poesia desajeitada (pois não pretende dar jeito de nada), improdutiva, subversiva em sua lentidão e que conduza o indivíduo a trabalhar o mínimo possível para que ele se dedique de forma compromissada ao ofício de fazer nada. Se me demorei nos capítulos anteriores pensando no animal e no vegetal como um exercício de mapear as formas com as quais Barros constrói essa poesia que antecipa em grande medida o debate atual das viradas epistemológicas – forma essa de perceber o mundo que é proeminente entre os povos originários –, com relação à proposta de Barros sobre os objetos enquanto matéria de elucidar saberes, sobretudo, da relação dos viventes com a natureza, podemos atribuir ao poeta mato-grossense um grau de pioneirismo ao lado de poucos pensadores que estavam preocupados com os objetos que nos cercam. No décimo primeiro fragmento do poema "Desejava ser", presente em *Livro Sobre Nada* (2010), lê-se:

> Prefiro as máquinas que servem para não funcionar:
> quando cheias de areia de formiga e musgo — elas
> podem um dia milagrar de flores.
> (Os objetos sem função têm muito apego pelo abandono.)
> Também as latrinas desprezadas que servem para ter
> grilos dentro — elas podem um dia milagrar violetas.
> (Eu sou beato em violetas.)
> Todas as coisas apropriadas ao abandono me religam
> a Deus.
> Senhor, eu tenho orgulho do imprestável!

(O abandono me protege.)[391]

A voz poética tem uma preferência por máquinas que não funcionam e que estão repletas de marcas de abandono, pelas formigas (por serem animaizinhos que adoram qualquer lugar tomado de terra onde se possa esconder) e pelos musgos (por serem plantas que se aderem às superfícies, preferencialmente onde podem ser esquecidas e constroem presença nos lugares abandonados pela nossa civilização que descartou tais máquinas). Se a produção de máquinas tem aumentado vertiginosamente desde a revolução industrial com sistemas que são atualizados em períodos cada vez menores, tornando obsoletas em pouquíssimo tempo e, tendo em vista que são produzidas com materiais cada vez mais frágeis, encontramos com frequência máquinas, equipamentos e dispositivos abandonados. O que interessa para a voz do poema é a vida que vai se embreando entre as máquinas, chegando até mesmo ao ponto de que se floresça algo. Ao afirmar que "os objetos sem função têm muito apego pelo abandono", o poema parece dizer que os objetos têm um desejo de sair do estado de mercadoria e voltar ao de matéria parada – possivelmente um desejo de nem sequer ter sido mercadoria, mas só coisa parada mesmo. Agora, abandonado, esse objeto goza do privilégio de ser esquecido pelos humanos e atrair outros seres mais simpáticos, como os grilos mencionados que fazem sua morada na latrina. O poema segue caminhando em direção à metafísica da natureza, discutida anteriormente, que aqui diz respeito a uma sensação de pertencimento da voz poética em relação aos seres e objetos espalhados.

A partir dessa reflexão, farei uma manobra teórica um pouco sapeca para iniciar uma reflexão sobre os objetos. Michel Foucault em uma conferência de 1967, com ajustes posteriores, desenvolve *Corpo utópico, as heterotopias* (2013). Neste texto, em um primeiro momento, ele reflete sobre como o corpo produz relações diversas com os espaços e como estes, de modo semelhante, mudam as relações possíveis de acontecerem a esse corpo. Ao posicionar o corpo como topos inevitável que ocupa um espaço, Foucault retira o corpo do lugar do utópico – o corpo não pode estar em outro lugar já que ele faz presença aqui.[392] O corpo, palpável, perceptível, que envelhece, adoece e que corresponde ou não às expectativas do mundo e às nossas[393] não é aquele dos contos de fadas, da fantasia e, permita-me extrapolar o texto de

[391] Barros. Livro Sobre Nada. In: *Poesia completa*, p. 342.
[392] Foucault. *Corpo utópico, as heterotopias*, p. 7.
[393] Escrevo esse capítulo após o lançamento do filme *A substância* (2024) que lança um debate sobre o corpo feminino, o etarismo e a busca pelo corpo perfeito das intervenções plásticas e que também poderia ser pensado como o corpo dos filtros das redes sociais etc. A não aceitação do corpo é, em grande medida, um sintoma do corpo utópico do fetiche mercadológico, no sentido contrário ao que Foucault está fazendo valer sua crítica ao corpo enquanto forma inevitável no espaço. Vale ressaltar que irei focar no corpo inanimado do mundo, mas é importante ter em mente que esse debate pode ser ampliado para corpo humano também.

Foucault, não é o corpo espetacular da mercadoria que fetichiza – ponte que farei com o texto de Guy Debord logo na sequência. Por outro lado, Foucault irá concluir, o corpo, apesar de todo caráter tópico, é também utópico, na medida em que se relaciona, que é outro conforme os espaços que ocupa, que se fabrica, se transforma. Um corpo que posa para as muitas fotografias instantâneas do mundo.

Essa ideia de corpo utópico remete ao que Barthes trata no texto *A câmara clara* (2015), quando reflete sobre o posar para as fotos.[394] Ao observar o que a câmera opera na consciência daquele que sabe estar sendo fotografado, Barthes indica preferir as fotos espontâneas, como se o ato de ser fotografado fosse sensual na medida de lidar com um voyeur. Seria possível dizer que Barros, Barthes, Foucault e Debord concordariam no que tange ao mundo das aparências: para Barthes, a fotografia tem algo de clandestino, ao passo que o fotógrafo é aquele que pensa com os dedos. Insisto na sensualidade disso, pois o fotógrafo manuseia a câmera e precisa sentir com o corpo o momento de ativar com o dedo a máquina. O *punctum*, aquilo que fere (ou toca) quem observa a fotografia, é, em grande medida, um clímax de dividir a sensação desse toque. Quem é fotografado sente a necessidade de construir outro corpo, posar, diante desse momento, pois é assim que deseja ser visto. Foucault, ao partir do corpo utópico, reforça a beleza do corpo tópico, que é o corpo que está aqui – a exemplo de fazer amor, momento esse em que o corpo está no lugar.[395] Guy Debord, em *A sociedade do espetáculo* (1997), desenvolve o conceito de espetáculo como sendo uma exibição daquilo que finge ser o que não é – e a mercadoria é uma dessas manifestações. O capital precisa conduzir o mundo para a absurdez numa tentativa de normalizar uma série de coisas que não são naturais – no sentido que são estranhas às relações que encontramos na natureza.

Por fim, poderia me demorar muito na questão desse processo de conhecimento de si em Barros, mas não é o enfoque deste capítulo; deixo, porém, esse assunto como um mapeamento de alguns trechos que podem ser encontrados na produção poética de Barros que versam sobre inventar a si mesmo como uma forma de fugir dessa dissimulação de ser o que se espera pela sociedade: o indivíduo produtivo, racional, logocêntrico etc. Em um aforismo em *Livro sobre nada* (2010), lê-se "Melhor jeito que achei para me conhecer foi fazendo o contrário."[396] Ou seja, o melhor jeito de se conhecer é fazer o possível para não se conhecer (já que esse processo há de contaminar o indivíduo de ser uma pose de si mesmo), ou ainda: a melhor forma de ser quem se é talvez esteja mais ligada a não tentar ser o que se espera. Em

[394] Barthes. *A câmara clara*, p. 18.
[395] Foucault. *Corpo utópico, as heterotopias*, p. 16.
[396] Barros. Livro Sobre Nada. In: *Poesia completa*, p. 345.

outro aforismo no poema "Caderno de aprendiz" em *Menino do mato* (2010), a voz poética afirma: "Invento para me conhecer",[397] afirmando que o processo de ser quem se é passa também pelo processo inventivo de produzir, mas não corpos utópicos, como também coloca Foucault, e sim mundos utópicos, mundos em que sejam possíveis ser assim tão imbecil. Por fim, no já discutido décimo primeiro fragmento da "biografia do Orvalho" em *Retrato do artista quando coisa* (2010), a voz poética afirma que as "palavras que me aceitam como sou — eu não aceito."[398]

Este último poema afirma, na sequência, não ser essa uma pessoa que aceita quem faz apenas as coisas corriqueiras impregnadas de uma rotina sem valor contemplativo. As palavras talvez aceitassem esse indivíduo ser assim tão entregue à vida de desempenho, mas esse ser não aceita. A foto também aceita uma pose. Barthes e Barros talvez preferissem evitar ser essa pessoa fingindo um sorriso sem graça, fingindo ser algo que não acontece no momento. Talvez o corpo aceite ser assim, levar a vida dessa forma tão fora do próprio corpo, mas talvez seja possível afirmar que Barros e Foucault concordem ao preferir o corpo que está presente no momento. Talvez o mundo não se importe e até admire o espetáculo de desejar ser algo vendável, comprável, consumível e descartável, mas, nesse exercício de imaginação, suponho que Barros e Debord talvez se interessem mais para as coisas que acontecem por fora dos holofotes das mercadorias. Talvez o mundo esperasse de Barros ser advogado, como ele de fato tentou ao cursar direito, mas ele preferiu ser honesto com sua vocação de vagabundo – ele preferiu ser o poeta dos *insignificantos*.

Penso ser necessário pensar como o capitalismo estabeleceu essa relação dos objetos e explicar como estou associando a teoria foucaultiana do corpo tópico e utópico com o fetiche das mercadorias. Partindo do fato de que há uma dissociação entre o que elas são materialmente e como são vendidas, tem-se uma utopia via desejo construído a partir de um fetiche. Walter Benjamin, nas *Passagens* (2018), ao descrever as grandes lojas que se formaram nas galerias a partir de 1839, desenvolve uma longa reflexão de como esses espaços, que passaram a armazenar grandes estoques de mercadorias, segmentadas em várias categorias, narram uma relação das pessoas com o consumo. As Passagens, explica Benjamin, são uma versão preliminar das lojas de departamento que vendiam artigos de luxo[399] num processo que para Benjamin não possui nenhuma relação direta com os materiais e processos empreendidos na fabricação, pois, fetichizada, a mercadoria é acrescida de valor e esse processo escapa das

[397] Barros. Menino do Mato. In: *Poesia completa*, p. 357.
[398] Barros. Retrato do artista quando coisa. In: *Poesia completa*, p. 374.
[399] Benjamin. *Passagens*, p. 53-54.

relações de trabalho e matéria: como se o único propósito da mercadoria fosse a obtenção de um valor mercadológico e esse é o fim tautológico no qual esse objeto encerra em si mesmo sua significação.[400] Em busca desse encanto que, em muitos momentos, Benjamin vai atribuir a algo sensual da mercadoria, a Europa realizou toda uma peregrinação em busca dos objetos vendidos nos grandes centros comerciais.[401] Esse valor distorcido se deve ao fato de que, uma vez exposta, a mercadoria se torna outra coisa modificada pelo fetiche, algo fantasmagórico e abstrato e passa a seguir suas próprias regras[402] – a mercadoria passa a ser a materialização do capital.

Talvez seja por esse motivo, dessa relação do desejo com as mercadorias, que Guy Debord em *A sociedade do espetáculo* (1997) empreendeu toda uma teoria acerca da fetichização do mundo como produção de desejo de consumo na forma de espetáculo e, em grande medida, toma a mercadoria como sendo uma manifestação material do capital. O capital compreende o poder das imagens e, por esse motivo, ele se vale da arma capaz de derrotá-lo, visto que "a espetacularização das imagens do mundo se realiza no mundo da imagem automatizada, no qual o mentiroso mentiu para si mesmo."[403] Isto é, o capital abandona o mundo das imagens pensantes e produz incessantemente um mundo de imagens automatizadas e artificiais. Essas imagens mentem de modo diferente do defendido por Barros – a mentira como potência poética – apostando em formas de anular os lugares de contemplação para lançar o consumidor em um mergulho no fascínio enganoso da mercadoria. Essa é, portanto, "uma visão de mundo que se objetificou"[404], um mundo tornado objeto. O capital só consegue isso, pois o mundo mediado por ele se vale de sua própria linguagem espetacular, sendo uma linguagem que se fecha em si própria e não dá abertura para nada que não seja sobre ela mesma, visto que "o espetáculo não deseja chegar a nada que não seja ele mesmo"[405] ou ainda na forma da mercadoria que "contempla a si mesma no mundo que ela criou."[406] Deste modo, a mercadoria não fala de nada que não seja a respeito dela mesma. Como, então, esperar que, um mundo regido pelo capital que vive um delírio de não se abrir a nada que não seja o espetáculo da mercadoria e do acúmulo, se abra para o animal, para o vegetal e o coisal? Essa abertura só ocorre por mecanismos que vão na contracorrente do capital, ainda que inseridos nele. Pelo fato de a mercadoria ser um mundo falseado das coisas que parecem ser algo que não são, quem

[400] Benjamin. *Passagens*, p. 608.
[401] Benjamin. *Passagens*, p. 59.
[402] Benjamin. *Passagens*, p. 313.
[403] Debord. *A sociedade do espetáculo*, p, 13.
[404] Debord. *A sociedade do espetáculo*, p, 14.
[405] Debord. *A sociedade do espetáculo*, p, 17.
[406] Debord. *A sociedade do espetáculo*, p, 35.

consome também não precisa ser, desde que pareça. Esse indivíduo foi igualmente tornado mercadoria. O espetáculo é, nesse sentido, a alienação entre o que produz e o que é produzido, entre o desejoso e seu desejo, entre o que produz e o mundo; isto porque quem subtrai desse indivíduo acumula na mesma proporção que cria uma despossessão abundante. E quanto mais esse indivíduo produz, mais ele se separa da própria vida: quanto mais consome, mais é consumido.[407]

Para que o capital continue gerando lucros, aumentam-se a produção, as mercadorias, a alienação e o consumo em uma medida tão absurda que é necessária a construção de um imaginário em que esse absurdo seja possível. Debord afirma que "o espetáculo é o capital em tal grau de acumulação que se torna imagem."[408] A imagem do capital é a imagem da acumulação – de capital por parte da classe dominante, de despossessão por parte dos despossuídos, de mercadorias que servem como uma moeda de venda do homem que vende a si mesmo e de compra daquele que compra a vida desse homem e acumula tempo, vida, capital. A natureza extraída retorna como lixo. O espetáculo é um mundo povoado de lixo. O modo como o capital torna isso real é fetichizando as mercadorias, substituindo as imagens do sensível pelas imagens das mercadorias. Somos bombardeados por imagens que vão nos gerar uma falsa necessidade de comprar o mundo, quando na verdade estamos trocando o sensível do mundo pelo engano. A mercadoria não tem o mínimo interesse em quem a consome, ela poderia se comparar a um canto épico, mas que, no lugar de exaltar as conquistas de um povo, está o tempo todo exaltando apenas a si mesma.[409] Por esse motivo, o espetáculo que interessa na poesia de Barros está mais ligado a outros tipos de reconhecimentos que não acontecem no mundo produtivo e competitivo do capital, que, conforme apontei nas palavras de Debord, é uma competição de sobrevivência de humanos que encontra no campo do espetáculo uma disputa de cada mercadoria que luta apenas por si mesma. No livro *O fazedor de amanhecer* (2010), poema de mesmo nome, lemos:

> O FAZEDOR DE AMANHECER
>
> Sou leso em tratagens com máquina.
> Tenho desapetite para inventar coisas
> prestáveis.
> Em toda a minha vida só engenhei
> 3 máquinas
> Como sejam:
> Uma pequena manivela para pegar no sono
> Um fazedor de amanhecer

[407] Debord. *A sociedade do espetáculo*, p. 16, p. 24-25.
[408] Debord. *A sociedade do espetáculo*, p. 25.
[409] Debord. *A sociedade do espetáculo*, p. 28, p. 44.

para usamentos de poetas
E um platinado de mandioca para o
fordeco de meu irmão.
Cheguei de ganhar um prêmio das indústrias
automobilísticas pelo Platinado de Mandioca.
Fui aclamado de idiota pela maioria
das autoridades na entrega do prêmio.
Pelo que fiquei um tanto soberbo.
E a glória entronizou-se para sempre
em minha existência.[410]

A voz poética assume não ter aptidão para lidar com máquinas, visto que o objetivo das máquinas em grande medida é ser útil e ela prefere ser imprestável. As grandes invenções desse ser que enuncia o poema só servem para alargar a preguiça, uma bugiganga para o carro do irmão e um fazedor de amanheceres: pois o amanhecer pode ser um contato desse ser que acorda para contemplar toda a natureza que parece já estar acordada, o canto dos pássaros, dos galos etc. O amanhecer é poético e são justamente esses momentos de abstração que o capital quer retirar com jornadas de trabalho exaustivas. Voltando-se para trabalhos sem quase nenhuma serventia, a voz do poema é premiada por seu objeto sem valor e ovacionada de idiota por todos os industriários, ato esse que deixa esse ser muito feliz pelo reconhecimento. Isto demonstra, penso, que o espetáculo do qual descreve Debord, promovido pelo capital, é um processo de desviar o olhar do que as coisas são para o que elas precisam parecer ao ponto de se tornarem consumíveis e descartáveis, isso vale para os seres e as coisas. Para que uma pessoa acredite que vale a pena trabalhar doze horas por dia em um trabalho uberizado, é necessário um espetáculo que desvie a atenção dessa pessoa para o fato do quanto ela está renunciando a seu tempo biológico para um tempo trabalhando para um aplicativo, por exemplo. É necessário que o trabalhador acredite fervorosamente ser vantajoso trabalhar seis ou sete dias na semana sem descanso em prol de um crescimento do qual ele nunca participa. É preciso um espetáculo que faça a pessoa acreditar que precisa de um telefone no modelo um, dois, pro, pro-max, plus etc, e queira profundamente o que há de novo sem nem saber o que realmente há de novo. Esse espetáculo, Debord – e arrisco dizer que Barros também - rejeita completamente. Quanto a Barros, ao menos a persona que ele assume em seus poemas, o espetáculo que lhe interessa é este: ser reconhecido por sua imbecilidade, insensatez, ilogismo, improdutividade etc.

Penso que seria interessante acrescentar às reflexões de Barros, Foucault e Debord àquelas desenvolvidas por Davi Kopenawa no que concerne à mercadoria. No já mencionado *A queda do céu* (2015), Kopenawa reflete sobre a relação do dito homem civilizado com a extração do ouro, minério e demais substratos da natureza num processo que revela uma

[410] Barros. O fazedor de amanhecer. In: *Poesia completa*, p. 474.

ganância sem limites. É interessante, ao ver essas análises, pensar o quanto esse mesmo homem que vive a lógica cartesiana e racional e, conforme vemos em muitos relatos dos contatos que Kopenawa trava com essas pessoas, tem o olhar de que os povos originários são irracionais pelo modo de vida que vivem. Isso se torna ainda mais nítido com os Yanomami, visto que são um povo que preservou, tanto quanto possível e desejável, seus costumes e sua linguagem. Pois bem, aquele homem pensa em si mesmo como um símbolo de um avanço racional, invade as terras para retirar metais em nome de uma produção de mercadorias que extrapola toda e qualquer necessidade. Em suas visitas às cidades, Kopenawa vê cristalizar o que ele já sente com a extração: toda sorte de mercadorias e o quanto muitos de nós trabalhamos à exaustão para possui-las. Kopenawa vê com muito pessimismo toda essa dita razão do homem civilizado e afirma que o pensamento do homem branco está obscurecido pelo ouro e o desejo pela mercadoria encolheu seus espíritos.[411]

Essa descrição kopenawana de um pensamento obscurecido é peculiar, pois desfaz o ideal iluminista do homem esclarecido pela razão, como se essa luz da racionalidade tivesse conduzido a humanidade para a escuridão de uma falta de perspectiva de futuro ou tantas perspectivas individuais, mas que de pouco vale diante da incerteza de um futuro coletivo. Quanto a essa incerteza, muitas coisas avançaram na crise climática desde a escrita do primeiro capítulo – no qual me demorei discorrendo sobre os relatórios climáticos – até agora. Tivemos o anúncio da Comissão Europeia de Estudos de Mudanças Climáticas, Copernicus, de que 2024 foi considerado o ano mais quente da história desde a era pré-revolução industrial.[412] Mesmo diante desse cenário desolador que inclui vários desastres ambientais, leio hoje o anúncio da possível saída dos Estados Unidos do acordo de Paris, esse país que é o palco do espetáculo das mercadorias, que são o suposto auge da sociedade racional que vai do "penso" para o "consumo, logo existo". Essa sociedade, que supostamente está pautada nas luzes da razão, desconsidera a ciência com muita facilidade quando lhe convém. Isto é, nenhum saber, evidência, verdade ou crença pode se sobrepor às luzes dos holofotes da mercadoria. O mundo espetacular seguirá ignorando relatórios climáticos, alertas da comunidade científica, pois é impensável, para a pequena, mas indigesta parcela do mundo, deixar de acumular uma quantidade de dinheiro que ultrapassa todo e qualquer limite da imaginação humana e assistir o mundo queimando. Essas pessoas olham para a ciência como quem vê alguém na plateia reclamando de algum desconforto na estrutura do concerto. Elas olham por tempo suficiente para ignorar a ciência climática e voltar o olhar para a mercadoria que segue com todas as luzes ali disponíveis

[411] Kopenawa. *A queda do céu*, p. 336, p. 353.
[412] Cf. Copernicus. *2024 is the first year to exceed 1.5°C above pre-industrial level*. 2025.

voltadas para ela – processo que Debord descreveu de forma tão precisa de uma mercadoria que constrói um mundo onde só seu espetáculo importa.

Em outros dois fragmentos que contribuem para o que estou desenvolvendo aqui, Kopenawa afirma que "por quererem possuir todas as mercadorias, foram tomados de um desejo desmedido. Seu pensamento se esfumaçou e foi invadido pela noite", tal qual "seu pensamento fica esfumaçado porque eles dormem amontoados uns em cima dos outros em seus prédios, no meio dos motores e das máquinas"[413]. Pensamento esfumaçado, turvo de quem pensa estar vivendo uma vida em prol de um ideal de liberdade, mas está perdido em um espaço nebuloso de mercadorias, ou seja, um mundo amontoado que nos soterra em muitos destroços de objetos abandonados. Pensar na mercadoria como algo que há de conduzir a humanidade para seu fim faz sentido se pensarmos que os Yanomamis usam para mercadoria a palavra *matihi*, que significa, ao mesmo tempo, mercadoria, ossada e morte.[414] Não é preciso muito esforço para perceber o quanto essa percepção está condizente com os relatórios climáticos que apontam que o modo de vida e consumo atual são insustentáveis, conforme descrevi sobre os relatórios das conferências climáticas anteriormente. Por esse motivo, enquanto somos apegados à ideia de posse de objetos, ainda que sendo eles cada vez mais descartáveis, o entendimento Yanomami caminha na direção de que, ao contrário das coisas vivas, os objetos são perenes e permanecem, sendo insensato apegar-se aos objetos que vão continuar no mundo.[415] Isto porque esse povo percebeu algo que nossa sociedade quer, via espetáculo, maquiar: a realidade de que a escova de dente que você usou quando era criança ainda está na natureza, também o saco plástico do pão, a caneta, o canudinho do lanche *fast food*, a caixinha que protege o produto, o plástico bolha que envolve essa caixinha e o plástico que envolve a caixa onde está essa caixinha com o produto – todos ainda na natureza e muitos deles talvez tendo sofrido pouca ou nenhuma alteração no processo de decomposição e absorção desse material pela natureza.

Após situar esse cenário catastrófico de produção e consumo que vai conduzindo o mundo tanto para uma falta de recursos essenciais para a vida quanto a um volume inimaginável de mercadorias, isto é, sempre nos momentos em que é apresentada uma realidade devastadora, é preciso pensar em forças criativas para nos tirar de tais situações. Nesse sentido, o trabalho de Alberto Acosta e Ulrich Brand, *Pós-extrativismo e decrescimento: saídas do labirinto capitalista* (2018), faz uma análise de teorias que realizam um esforço de apontar algumas

[413] Kopenawa. *A queda do céu*, p. 407, 461.
[414] Kopenawa. *A queda do céu*, p. 408.
[415] Kopenawa. *A queda do céu*, p. 409.

possibilidades reais e práticas para lidar com esse problema do excesso de produção. Ao aproximarem o estudo sobre decrescimento com o de pós-extrativismo, sendo o primeiro desenvolvido na Europa e o segundo na América Latina, os autores entendem essas duas ferramentas teóricas como possibilidades de descolonizar nosso pensamento no que tange às práticas de consumo inerentes ao sistema capitalista. Partindo da crise do capital em 2008 para pensar as bolhas financeiras de superprodução, os autores refletem sobre como os movimentos progressistas foram, gradativamente, se rendendo à lógica neoliberal de entrega do estado para o mercado, que se vale de pautas morais para aproximar o debate cada vez mais da lógica individualista, produtiva e que, portanto, desmobiliza ações que são contrárias a esse modelo imparável de produção.

Desta forma, os autores pensam ser necessário oferecer alternativas que sensibilizem as pessoas a pensarem um mundo fora do esquema produtivo e destrutivo do capital. No texto, é possível verificar que o conceito de extrativismo surge em uma esteira do conceito marxista de acumulação primitiva, ou seja, a percepção de que, sendo o modelo de produção do capitalismo aquele que visa o lucro; sendo os meios de produção como aqueles desenvolvidos para que constantemente haja melhora na produtividade com estudos e avanços tecnológico que vão proporcionar melhoras das técnicas de produção, e sendo essas melhoras apenas para enriquecimento dos donos desses meios e, portanto, não mudam o quadro da exploração do trabalho, isto é, sendo o capital sempre inclinado a lucrar mais, explorar mais e de modo mais eficiente e a produzir cada vez mais, logo há uma incoerência entre uma produção que tende ao infinito com um mundo cujo recursos são finitos. Temos, portanto, uma máquina que vai crescendo e trabalhando mais veloz, mais eficiente, extraindo cada vez mais e acumulando substrato em quantidades astronômicas em um mundo que não possui substrato para acompanhar essa mesma lógica de extração. É necessário superarmos esse modo de produção de desejo e de mercadorias que ultrapassam a necessidade de consumo – proposta do pós-extrativismo. Se essa linha latino-americana percebe a necessidade de superar a extração da natureza e a acumulação via consumo, o decrescimento amplia o debate ao firmar que não só precisamos evitar o crescimento da economia, não a estabilizando, mas sim fazendo-a decrescer. Isso só é possível mudando as formas e relações de consumo, produção e trabalho, ou seja, construir uma outra sociedade, outras relações econômicas.

Manoel de Barros também oferece soluções para esse problema pela poesia. Conforme irei expor, Barros busca desconstruir os objetos como uma forma de reduzir esse absurdo espetacular, ainda dialogando com Debord, ao estado de uma imagem que traga a potência de outras formas de olharmos para esses objetos. Ora, se pensarmos nos objetos de refugo com

preciosismo de necessidade, estaremos apenas corroborando com a produção de desejo operado para consumo. Por outro lado, se pensarmos nos objetos como puro descarte e, portanto, sem nenhum valor, consentiremos que toda a lógica acumulativa do descarte deve ser mantida. O que fazer, então, se não podemos valorizar demais esses objetos para justificar a existência de tantas mercadorias, muito menos desvalorizá-los, justificando que não passam mesmo de descarte? A proposta de Barros, conforme a leio, é de entender que há uma vida pulsante que se agarra a esses materiais e que há um sensível, que neste caso se dá pela poesia, que se embrenha mesmo nos objetos. Ao modificar nossa forma de percebê-los, o poeta realiza um convite para pensar um mundo em que todos esses materiais que excedem nossas necessidades não sejam necessários. Ao pensar em máquinas que não maquinam, pentes que não penteiam, livros que deseducam, parafusos que não enroscam, o que Barros está propondo é a disfunção e não a função desses objetos. Isto quer dizer que, se a poesia se faz pelo desajuste desses objetos, seria interessante pensar um mundo em que desvirtuássemos os objetos até o ponto de eles não serem sequer necessários – os *insignificantos* de Barros aqui são um convite para pensar num mundo em que a mercadoria é insignificante, num sentido que difere do canto descrito por Debord de uma mercadoria cantando louvores a si mesma. O *insignificanto*, forma como leio os poemas de Barros, é uma tentativa de conduzir a mercadoria a ser bostejada, eliminando assim qualquer prestígio espetacular e nos fazendo perceber que é possível viver em um mundo com uma quantidade muito menor de mercadorias. Desenvolvo mais esse tópico a partir do primeiro fragmento do poema "Arte de infantilizar formigas" em *Livro sobre nada* (2010):

> 1.
>
> As coisas tinham para nós uma desutilidade poética.
> Nos fundos do quintal era muito riquíssimo o nosso dessaber.
> A gente inventou um truque pra fabricar brinquedos com palavras.
> O truque era só virar boco.
> Como dizer: Eu pendurei um bentevi no sol…
> O que disse Bugrinha: Por dentro de nossa casa passava um rio inventado.
> O que nosso avô falou: O olho do gafanhoto é sem princípios.
> Mano Preto perguntava: Será que fizeram o beija-flor diminuído só para ele voar parado?
> As distâncias somavam a gente para menos.
> O pai campeava campeava.
> A mãe fazia velas.
> Meu irmão cangava sapos.
> Bugrinha batia com uma vara no corpo do sapo e ele virava uma pedra.
> Fazia de conta?

Ela era acrescentada de garças concluídas.[416]

Enquanto os produtos prometem uma utilidade que nem sempre alcançam, a voz do poeta demonstra estar mais interessada naquilo que os objetos não fazem, ou seja, em suas disfunções práticas, o que faz com que essa inutilidade se torne providencial para a poesia. Para aprender sobre objetos, lemos um manual, mas, para perverter o sentido desse material, precisamos desaprender tudo o que sabemos sobre ele. Essa voz, permeada de infância, deseja fazer brinquedo das palavras e, para que isso aconteça, basta ser bocó. Esse caráter infantil no trato com os objetos encontra contato com outra voz, já mencionada anteriormente, mas à qual irei me dedicar mais nesse capítulo por encontrar afinação com a de Barros, Walter Benjamin. Em seu texto "Canteiro de obra", de *Rua de mão única* (1987), o filósofo alemão afirma que "[as crianças] sentem-se incrivelmente atraídas pelo resíduo que surge na construção, no trabalho de jardinagem ou doméstico, na costura ou na marcenaria."[417] O que Barros e Benjamin estão afirmando é que é um traço comum da infância olhar os objetos e tentar dar a eles outra utilidade, no caso transformá-los em um brinquedo. Por isso, basta ver um objeto largado e para a criança já é material suficiente para criar um mundo de possibilidades de usá-lo para tudo que não seja seu propósito de fabricação, que, para a criança, importa pouquíssimo. Mesmo os restolhos são para as crianças um material riquíssimo nesse exercício. Em um outro fragmento em que Benjamin analisa vários perfis da infância, me chama atenção a criança desordeira, pois, para ela, "cada pedra que ela encontra, cada flor colhida e cada borboleta capturada já é para ela princípio de uma colação [...] mal entra na vida, ela é caçador. Caça os espíritos cujo rastro fareja nas coisas."[418]

Essa criança descrita por Benjamin muito se assemelha à forma como Barros constrói sua poesia; não à toa ele elege a infância como uma de suas principais fontes. Essa criança descrita por Benjamin sai capturando as coisas que encontra com uma vontade de perceber nelas um espírito, ideia essa que irei transportar para a de uma imagem de rastro que permeia as coisas. Retornando ao poema de Barros, essa voz repleta das infâncias prefere a ideia de pendurar um pássaro no sol, inventar rios, transformar sapo em pedra etc. Todas as brincadeiras de inventar mundos com o que se tem perto, no caso os fundos de um quintal. Esse pequeno mundo (essa florestania ou imbecilândia) que em nada se parece com o mundo é, e aqui retomo o que desenvolvi no primeiro capítulo, uma cosmovisão barrosiana. Esse privilégio de

[416] Barros. Livro sobre nada. In: *Poesia completa*, p. 329.
[417] Benjamin. Canteiro de obra. In: *Rua de mão única*, p. 18-19.
[418] Benjamin. Criança desordeira. In: *Rua de mão única*, p. 39.

transformar um quintal numa miríade de imagens só é conquistado com muito enfrentamento a um sistema que está empenhado para que o quintal seja apenas um quintal, um pássaro seja apenas um som que fique em segundo plano, que todo o lado inventivo da pessoa seja usado apenas para o lucro e para a venda e que o sapo seja sempre sapo e pedra seja sempre pedra. Esse mundo, como é fácil perceber, é completamente desinteressante para Barros, que prefere em sua cosmovisão pensar um mundo em que se possa mudar a função das coisas até que se questione: é mesmo necessária essa função? Precisamos mesmo disso? Como quando uma criança erra uma função de um verbo e parece muito mais interessante e engraçado. E, assim, surge em nós, que já estamos acostumados com os verbos adestrados, querer que eles se comportem daquela forma proposta pela criança, ou melhor, que eles também sejam como crianças atrevidas que não se comportam. Pois,

> XII
>
> Desde criança ele fora prometido para lata
> Mas era merecido de águas de pedras de árvores
> de pássaros.
> Por isso quase alcançou ser mago.
> Nos apetrechos de Bernardo, que é o nome dele,
> achei um canivete de papel.
> Servia para não funcionar: na direção que um
> canivete de papel não funciona.
> Servia para não picar fumo.
> Servia para não cortar unha.
> Era bom para água mas obtuso para pedra.
> Havia outro estrupício nos guardados de Bernardo.
> Tratava-se de um *Guindaste para Mosca.*
> Esse engenho, pra bem funcionar, havia que estar
> ligado por uma correia aos ventos da manhã.
> Funcionava ao sabor dos ventos.
> Imitava uma instalação.
> Mas penso que seja um desobjeto artístico.[419]

No décimo terceiro segmento do poema, que recebe o mesmo nome do livro, *Retrato do artista quando coisa* (2010), a voz do poema, que está discorrendo sobre Bernardo, assevera sobre ele ter recebido uma promessa de fazer parte da comunidade das latas. Acontece que ele também se sentia pertencente ao reino mineral, animal e vegetal. Pois Bernardo quase se tornou mago; penso que mago aqui refere-se a alguém com a capacidade de transitar entre os reinos, como os alquimistas acreditavam transformar elementos. Bernardo carrega já em seu nome uma série de bugigangas que podem ser usadas nessa brincadeira de transformar os objetos em algo sem utilidade – como o canivete de papel que não serve para nada que um canivete normalmente

[419] Barros. Retrato do artista quando coisa. In: *Poesia completa*, p. 366.

é utilizado e o guindaste de moscas que a voz define como um "desobjeto artístico". Essa palavra, desobjeto, poderia ser definida como sendo um objeto que caminha em direções opostas ao fetiche da mercadoria no sistema capitalista. Pois, se o fetiche da mercadoria consegue convencer uma pessoa da necessidade de comprar objetos que vão entulhar em sua casa, já que tem pouca ou nenhuma utilidade a longo prazo, o desobjeto artístico no poema de Barros parece indicar um outro caminho: é um objeto cujo valor material beira a nulidade e cujo valor conceitual também não vale muita coisa, mas tem valor poético de contestação, desarranjo, sensibilidade, disrupção e inovação no sentido de propor outras formas de pensar e sentir as forças que estão postas. Finalizo essa seção com outro poema, "Autorretrato", presente em *Ensaios fotográficos* (2010):

AUTORRETRATO

Ao nascer eu não estava acordado, de forma que
não vi a hora.
Isso faz tempo.
Foi na beira de um rio.
Depois eu já morri 14 vezes.
Só falta a última.
Escrevi 14 livros
E deles estou livrado.
São todos repetições do primeiro.
(Posso fingir de outros, mas não posso fugir de mim.)
Já plantei dezoito árvores, mas pode que só quatro.
Em pensamento e palavras namorei noventa moças,
mas pode que nove.
Produzi desobjetos, 35, mas pode que onze.
Cito os mais bolinados: um alicate cremoso, um
abridor de amanhecer, uma fivela de prender silêncios,
um prego que farfalha, um parafuso de veludo etc. etc.
Tenho uma confissão: noventa por cento do que
escrevo é invenção; só dez por cento que é mentira.[420]

O autorretrato apresenta um ser poético tentando recuperar, com muitas falhas, detalhes de sua biografia. De tudo que é desimportante no poema, destaco o fato de, apesar de assumir fingir ser outras pessoas, a voz do poema entende a impossibilidade de fugir de sua existência – algo não tão natural, já que, conforme desenvolvi com Debord, esse é justamente o desejo do capital valendo-se da sociedade do espetáculo. E, ainda, o poema lista alguns desobjetos, entre os quais ressalto: um alicate cremoso que não apertaria nada e uma fivela de prender silêncios. Esses objetos provavelmente não cumprirão nem o objetivo material e nem o poético em questões práticas, mas no sentido poético ele altera o estado das coisas na medida em que

[420] Barros. Ensaios fotográficos. In: *Poesia completa*, p. 389.

questiona a aplicabilidade dos objetos, a funcionalidade das coisas do mundo. E isso é um dos papéis da poesia. O poema finaliza com a confissão que nos faz entender a poesia de Barros proporcionalmente como sendo em grande parte um jogo de invencionices e o que resta é mentira – como as crianças que mentem para fazer as coisas se locomoverem em seu mundo que está pouquíssimo interessado em verdades, mas sim em absurdos. Se a sociedade do espetáculo quer mascarar a verdade material do mundo com os holofotes do absurdo, a poesia de Barros prefere compreender a verdade material do mundo, dos muitos mundos – animal, vegetal, mineral, coisal – pelo maravilhamento absurdo das palavras.

Retomo rapidamente o texto de Foucault para finalizar o argumento que iniciei quando tratei do corpo utópico para pensar o objeto enquanto modificado para se tornar mercadoria. A segunda parte desse mesmo texto de Foucault trata das Heterotopias que, "são como *contraespaços*. As crianças conhecem perfeitamente esses contraespaços, essas utopias localizadas. É o fundo do jardim, com certeza [...]."[421] Isto é, espaços que modificam nosso modo de agir – alguns que pedem silêncio, excitação, gritos, seriedade etc. Se o corpo se modifica mais ou menos conforme nosso interesse e desejo, os espaços atuam nos corpos, mudando esses corpos segundo o que se estabelece desse espaço. Alguns espaços se fecham em regras e convenções e outros abrem para a inventividade – como o quintal mencionado, um espaço sempre muito explorado na poesia de Barros. Ora, se a mercadoria enquanto corpo é um material modificado conforme o interesse de quem vende e o desejo produzido para que seja comprada, que alteração os espaços efetuam nas mercadorias? Uso essa ideia de Foucault para pensar os outros espaços, os espaços para onde vão as mercadorias quando já não são úteis, quando não servem para nada e tornam-se um estorvo – o lixo. Por sorte, o que é bom para o lixo é bom para a poesia.

4.2 - O que é bom para o lixo é bom para a poesia

O que é lixo é porque já foi consumido, usado até que se torne algum material do qual só nos resta o desprezo. Imagine a cena: uma pessoa que olha alguns dos muitos sites que vendem produtos muito baratos e observa um produto que está sendo vendido quase pela metade do preço do comércio local. Trata-se de algo que promete ser muito útil nos afazeres domésticos. Essa pessoa está resoluta em tornar sua casa um espaço mais aconchegante, como ela percebe nas séries que assiste. O produto é adicionado ao carrinho, momento oportuno, pois

[421] Foucault. *Corpo utópico, as heterotopias*, p. 20.

o cartão acaba de abrir outro mês para compras. Feita a compra, num tempo absurdamente rápido, algum entregador bate à sua porta – ele tem um olhar sofrido de quem está trabalhando desde cedo e já são sete da noite, sua última entrega. Ele pergunta o CPF. Está tão cansado, exaurido, mas tem a sorte de funcionar em um modo automatizado. Toda essa transação dura pouquíssimos segundos – a pessoa, feliz com seu item, ansiosa para abrir aquela embalagem como se quisesse se despir naquele momento. Queria poder tirar aquele plástico incômodo, mas resiste. O entregador ignora a ansiedade dela, uma cena que ele viu dezenas de vezes hoje. Seu gozo é entrar no carro e marcar como entregue a mercadoria de uma pessoa que ele já nem lembra o rosto mais. Ele entra no carro, finalmente vai para casa. A pessoa respira feliz ao entrar em casa, sozinha. Apesar das dores, o entregador se lembra que é patrão de si mesmo e não obedece a ordens. A pessoa que comprou seu item de casa, após abrir, vai de um estado de euforia até um gozo que vai se perdendo e, levemente incomodada, percebe que o produto não é tão bonito como o que viu no aplicativo, pelo menos pagou bem mais barato. O entregador, com as costas doendo muito, vai chegar em casa e encontrar os filhos e a esposa dormindo. Já não conversa com eles há muitos dias, amanhã acordará muito cedo. A pessoa que comprou vai usar o produto algumas pouquíssimas vezes antes de descartá-lo. Segundos depois, ela nunca mais vai se lembrar de ter comprado isso, pois essa compra vai vir entre as tantas outras divididas no cartão de crédito e ela já está enchendo o carrinho virtual novamente – agora é só esperar a entrega. Esse material irá parar em algum aterro e nunca mais será lembrado.

É fácil se lembrar de algo que temos em posse e criar alguma conexão com esse objeto. Pretendo tratar dessas duas dimensões nesta seção: dos objetos que mantemos por algum valor emocional àqueles que são descartados, seja por já terem finalizado seu ciclo de uso ou por não fazerem mais sentido mantê-los. O que pretendo analisar aqui é a forma com que Barros avança no debate ao se dedicar a tornar memorabílias poéticas tanto os objetos mantidos quanto esses pelos quais a sociedade não tem o mínimo interesse – as coisas desprezadas a ponto de descarte e de aterro. Quando um objeto chega a esse ponto, há toda uma estrutura pensada para que não nos lembremos dele, visto que, se nos lembrássemos, quebraríamos o espetáculo do consumo, retomando Debord do último subcapítulo. Se os aterros se concentrassem nos centros urbanos, teríamos que lidar com nossos próprios rejeitos. Para evitar que travemos esse contato, normalmente esses espaços são reservados à periferia das cidades. Penso ser indispensável analisar o primeiro fragmento do longo poema de Barros que dá título ao livro de mesmo nome, *Matéria de Poesia* (2010):

I. MATÉRIA DE POESIA

1.
Todas as coisas cujos valores podem ser
disputados no cuspe à distância
servem para poesia
O homem que possui um pente
e uma árvore
serve para poesia
Terreno de 10 x 20, sujo de mato — os que
nele gorjeiam: detritos semoventes, latas
servem para poesia
Um chevrolé gosmento
Coleção de besouros abstêmios
O bule de Braque sem boca
são bons para poesia
As coisas que não levam a nada
têm grande importância
Cada coisa ordinária é um elemento de estima
Cada coisa sem préstimo
tem seu lugar
na poesia ou na geral
O que se encontra em ninho de joão-ferreira:
caco de vidro, garampos,
retratos de formatura,
servem demais para poesia
As coisas que não pretendem, como
por exemplo: pedras que cheiram
água, homens
que atravessam períodos de árvore,
se prestam para poesia
Tudo aquilo que nos leva a coisa nenhuma
e que você não pode vender no mercado
como, por exemplo, o coração verde
dos pássaros,
serve para poesia
As coisas que os líquenes comem
— sapatos, adjetivos —
têm muita importância para os pulmões
da poesia
Tudo aquilo que a nossa
civilização rejeita, pisa e mija em cima,
serve para poesia
Os loucos de água e estandarte
servem demais
O traste é ótimo
O pobre-diabo é colosso
Tudo que explique
o alicate cremoso
e o lodo das estrelas
serve demais da conta
Pessoas desimportantes
dão pra poesia
qualquer pessoa ou escada
Tudo que explique
a lagartixa da esteira
e a laminação de sabiás
é muito importante para a poesia
O que é bom para o lixo é bom para a poesia
Importante sobremaneira é a palavra repositório;

a palavra repositório eu conheço bem:
tem muitas repercussões
como um algibe entupido de silêncio
sabe a destroços
As coisas jogadas fora
têm grande importância
— como um homem jogado fora
Aliás é também objeto de poesia
saber qual o período médio
que um homem jogado fora
pode permanecer na terra sem nascerem
em sua boca as raízes da escória
As coisas sem importância são bens de poesia
Pois é assim que um chevrolé gosmento chega
ao poema, e as andorinhas de junho.[422]

O poema inicia afirmando que todas as coisas que podem ser combinadas no dissenso das brincadeiras infantis servem para poesia, o que ressalta que essa poesia está alinhada com o processo das crianças que se interessam menos pelo resultado e mais pelo brincar enquanto uma forma de formar pequenas certezas temporárias. Esse caráter da poesia, que se aproxima do infantil, pretende-se mais relacionado com o processo criativo do que com a produtividade. Por esse motivo, o poema valoriza o que "você não pode vender no mercado." Ora, se os poemas se preocupassem apenas com as coisas consideradas de valor elevado pela sociedade, eles iriam, inevitavelmente, voltar-se para o mercadológico. A poesia de Barros se posiciona como uma poesia interessada em coisas que estão fora dessa esteira das mercadorias. As pessoas de poucas posses e as coisas que não são vendidas, ou seja, sem valor comercial. O poema dá outros exemplos de coisas despossuídas, como um terreno baldio com lixo, um carro que se confunda com sucata e coisas que são comidas pelos líquenes. Isto porque, se todas as coisas com as quais temos contato foram produzidas dentro do sistema capitalista, sendo elas extraídas da natureza, acrescidas de trabalho para transformação dessa matéria e, depois, produzido desejo de consumo até que esse produto seja consumido, gerando lucro para o que produz, Barros parece se interessar pelas coisas antes de serem mercadoria, quando estão em estado de natureza e depois de serem mercadoria, quando estão em estado de abandono.

O que me desperta atenção entre o que está em estado de natureza e o que é descartado é a mudança que a mercadoria pode sofrer quando inserida em um contexto de arranjo de objetos, o qual está ligado a uma figura a que Benjamin muito se dedica: o colecionador. Nas *Passagens* (2018), Benjamin afirma ser inerente ao colecionador a tarefa de despir os objetos de seu caráter de mercadoria e atribuí-los um valor sentimental.[423] Essa imagem de despir um

[422] Barros. Matéria de Poesia. In: *Poesia completa*, p. 145-148.
[423] Benjamin. *Passagens*, p. 63.

objeto dialoga diretamente com com Barros, pois o que Barros está fazendo é despir os objetos abandonados de seu caráter de mercadoria. Quanto ao valor sentimental, penso que Benjamin e Barros apontam na mesma direção: a relação do objeto com a singularidade daquele que estabelece algum contato. Percebe-se, portanto, que esse contato, apesar de não carregar todo o apelo das relações entre viventes, estabelece, por sua vez, uma relação entre vivências. Em seu célebre texto "O colecionador"[424], também do mencionado *Passagens*, faz uma longa reflexão sobre o ato de colecionar como uma forma de mapear e catalogar os rastros de uma época e estabelecer contatos entre o tempo corrente de quem coleciona com outros momentos da história. Esse perfil enciclopédico lacunar de conhecimento, caro a Benjamin, percebe no ato de colecionar uma possibilidade de se aproximar do conhecimento pela afinidade que possa surgir entre o objeto e quem o coleciona. Ao final, é um ato de colher seus cacos de afeto espalhados pelo mundo.[425]

O poema segue afirmando a respeito das coisas ordinárias e que não levam a nada. Essas coisas sem pretensão têm valor para a voz poética justamente por não apresentarem qualquer intento ou capacidade de utilidade prática, tendo em vista que isso é justamente a característica

[424] Benjamin. *Passagens*, p. 345-359.

[425] Aproveitando essa imagem do indivíduo que está catando as lascas espalhadas pelo chão, rememoro o texto de Georges Didi-Huberman, *Cascas* (2017). É um ensaio sobre uma visita que ele realizou ao complexo do campo de concentração de Auschwitz-Birkenau no ano de 2011. Enquanto observa a espetacularização que se tornou a visitação, Didi-Huberman volta seu olhar para as cascas das árvores caídas no chão e realiza uma longa digressão sobre essa imagem do desprendido, ignorado, abandonado, esquecido. Devo ressaltar que essa predileção pelas coisas chãs, descrita pelo filósofo, é um tema frequente também na poesia de Barros, como uma forma de pensar no olhar que se volta para baixo para observar aquilo que cai, que está esquecido, desprezado: "Com o tempo, percebi que uma certa configuração de meu próprio corpo – baixa estatura, olhos teimosamente míopes a despeito de todos os óculos, um certo medo fundamental incitava-me a privilegiar as coisas que estão embaixo. Tenho o costume de andar olhando para o chão. Alguma coisa deve ter restado de um antiquíssimo – mais valeria dizer infantil – medo de cair. Mas também de uma certa propensão à vergonha, de maneira que durante muito tempo encarar alguma coisa foi para mim tão difícil – o sentimento de que era preciso uma verdadeira coragem para isso – quando necessário. Daí resultou, como que espontaneamente, um conjunto de gestos imperceptíveis destinados a concentrar, mais que dissipar, meu campo visual. Julguei então por bem transformar essa genérica timidez diante das coisas, essa vontade de fugir ou de permanecer numa perpétua atenção flutuante, em observação de tudo que está embaixo: as primeiras coisas a serem vistas, as coisas que temos 'debaixo do nariz', as coisas chãs. Como se me curvar me ajudasse a pensar melhor o que vejo." (Didi-Huberman. *Cascas*. 2017, p. 28). Olhar para o chão para pensar melhor. Sobre esse interesse pelas coisas que permanecem próximas, mas que muitas vezes são ignoradas, é preciso pensar em ignorar por falta de percepção, mas também uma escolha ativa em manter algo no campo do desconhecido. Escrevo esse texto após ter assistido *Zona de interesse* (2023), filme de Jonathan Glazer. No filme, Glazer faz algo semelhante ao pensar nas testemunhas ocultas da barbárie dos campos de concentração, no sentido das famílias coniventes que viviam nos arredores e ignoravam o que se passava por ali. O absurdo da barbárie, tornado um elemento propositalmente do cotidiano para que se perca a potência de espanto, presente em Didi-Huberman e Glazer, é rompido com a imagem testemunhal das árvores, curiosamente presente em ambas as obras. As árvores que, paradas, observam todo o massacre deixarão no chão algumas cascas, lascas, folhas, flores, enfim, desflorarão a história testemunhal. Uma imagem da presença ou uma imagem presente da casca, do que cai ao chão – o abatido. As árvores são, nesse sentido, uma imagem daquilo que sobrevive a um projeto de destruição e que acaba servindo como objeto de narrar sobrevivências e que encontra no poeta alguém que observa e entende essa história menor e remonta por meio das cascas caídas pelo chão – não seria esse o indivíduo barrosiano caçando no chão as cascas da civilização?

de uma sociedade que se mede pelo desempenho de todos os indivíduos e objetos que ela possui. O poema também aponta para as pessoas em período de árvore, o que recupera todo o debate do capítulo anterior sobre o vegetal. O que nos aproxima desse estado de árvore em grande medida é a ausência de outros objetos ligados ao logocentrismo. Por fim, "tudo aquilo que a nossa civilização rejeita, pisa e mija em cima" – todas essas coisas têm valor para a poesia por serem aquelas que não têm pretensão de ir a lugar algum. Tudo que nossa sociedade julga sem valor o suficiente para deixar empilhado em um canto é o mote da poesia barrosiana. Por fim, dentro do que estou discutindo nesta seção: "o que é bom para o lixo é bom para a poesia". Pois nesse sistema tudo é potencialmente bom para lixo, já que tudo é descartável.[426] Se tudo que se faz já é destinado a ser perecível, substituível, obsolescente, logo, para ser lixo, basta ser produzível. Barros, em *Memórias inventadas* (2018), no poema "Desobjeto", realiza uma importante reflexão desse processo em que um objeto deixa de ser o que foi projetado e se torna outra coisa, um material que agora convive com a natureza:

> Desobjeto
>
> O menino que era esquerdo viu no meio do quintal um pente. O pente estava próximo de não ser mais um pente. Estaria mais perto de ser uma folha dentada. Dentada um tanto que já se havia incluído no chão que nem uma pedra um caramujo um sapo. Era alguma coisa nova o pente. O chão teria comido logo um pouco de seus dentes. Camadas de areia e formigas roeram seu organismo. Se é que um pente tem organismo. O fato é que o pente estava sem costela. Não se poderia mais dizer se aquela coisa fora um pente ou um leque. As cores a chifre de que fora feito o pente deram lugar a um esverdeado musgo. Acho que os bichos do lugar mijavam muito naquele desobjeto. O fato é que o pente perdera sua personalidade. Estava encostado às raízes de uma árvore e não servia mais nem pra pentear macaco. O menino que era esquerdo e tinha cacoete pra poeta, justamente ele enxergara o pente naquele estado terminal. E o menino deu pra imaginar que o pente, naquele estado, já estaria incorporado à natureza como um rio, um osso, um lagarto. Eu acho que as árvores colaboravam na solidão daquele pente.[427]

[426] No período da pandemia, lemos e assistimos empresários e governantes afirmarem que algumas pessoas poderiam morrer, mas que a economia não poderia parar. Fala essa que Ailton Krenak repercute em seu *A vida não é útil* (2020) – "Vemos algumas pessoas defenderem a manutenção da atividade econômica, dizendo que "alguns vão morrer" e é inevitável. Esse tipo de abordagem afeta as pessoas que amam os idosos, que são avós, pais, filhos, irmãos. É uma declaração insensata, não tem sentido que alguém em sã consciência faça uma comunicação pública dizendo "alguns vão morrer". É uma banalização da vida, mas também é uma banalização do poder da palavra. Pois alguém que fala isso está pronunciando uma condenação, tanto de alguém em idade avançada, como de seus filhos, netos e de todas as pessoas que têm afeto uns com os outros. Imagine se vou ficar em paz pensando que minha mãe ou meu pai podem ser descartados. Eles são o sentido de eu estar vivo. Se eles podem ser descartados, eu também posso." (Krenak. *A vida não é útil*, p. 45-46). Krenak está constatando e denunciando uma lógica inerente ao capital que é o lucro acima de qualquer coisa, inclusive da vida humana. Para que essa roda continue a girar, pouco importam as condições, as perdas individuais e coletivas, a memória, o medo, o trauma etc. Krenak constata o quanto para essas pessoas a vida é completamente descartável e o lucro provém de uma máquina incessantemente acelerada e que é mantida justamente por essas pessoas, às quais pouco importa que percam a vida. O sistema não se enluta dessas pessoas, pois elas são imediatamente substituídas – tais quais os produtos que elas fabricam.

[427] Barros. *Memórias inventadas*, p. 19.

O poema descreve um pente que estava próximo de se tornar outra coisa devido às alterações de ter perdido seus dentes e estar sendo absorvido a ponto de formar comunidade com o chão e os seres que compartilham esse espaço. A voz poética dá a esse objeto, que já não é pente, a estatura de um ser. É interessante pensar que comumente assimilamos a ideia de ser e existir apenas às coisas vivas – mas e esse pente, não é também um vivente? Esse pente não sofreu alterações e agora já é outra coisa igualmente existente? Não expressa esse ser coisas diferentes dependendo de seu estado? Não está agora tomado de formigas, areia e terra, mais próximo da natureza de quando sua única função era pentear cabelos? Agora que não possui nenhuma utilidade, não está livre para ser na mesma medida que está livre para não ser um pente? A comunidade dos objetos, em Barros, é aquela das coisas que são o oposto do que seriam, que já não são mais – e por esse motivo sua existência persistente comunica algo sobre a natureza que tenta absorver a ela mesma. A mensagem desses objetos é que seria melhor não existirem enquanto mercadoria excedente. Fosse esse pente feito de modo natural, ele voltaria a ser natureza rapidamente. Sendo esse pente de uma liga de plásticos, vai permanecer solitário, pois não consegue retornar inteiramente para a natureza e já nem é pente mais. Esse ser que já foi pente é um ser híbrido e essa hibridez, entre existir ou não, faz com que Barros, por meio da voz do poema, invente para ele uma nova comunidade: a dos desobjetos. Também por esse motivo o sistema quer que as coisas não sejam feitas com materiais recicláveis, pois quer que as coisas se percam, valorizando o valor da mercadoria nova. Se existe um pente deteriorando na terra, é porque há outros tantos sendo vendidos. Ao ressaltar o valor de perda da mercadoria, o capital deseja, junto com isso, ressaltar o valor de novidade do que pode ser comprado.

Nesse sentido, Acosta e Brand afirmam que "o desperdício [...] que também se observa no gasto ou na produção excessiva de mercadorias, faz parte do motor do capitalismo. Pode parecer paradoxal, mas os rejeitos e o lixo são também objetos de acumulação do capital."[428] Ou seja, o lixo é um rejeito da produção capitalista ao mesmo tempo que também é um produto do capital que serve inclusive para regular a produção, como nos casos em que as empresas de moda preferem descartar o excesso de produção e outras chegam a queimar produtos para aumentar o preço.[429] O lixo é, portanto, um abismo desse desejo que precisa convencer o consumidor de que a suposta necessidade do produto é inadiável. Os resíduos operam, portanto,

[428] Acosta & Brand. *Pós-extrativismo e decrescimento: saídas do labirinto capitalista*, p. 86.
[429] No artigo publicado no *The Guardian*, "'It's the industry's dirty secret' why fashions oversupply problem is an environmental disaster" (2024), Tim Dowling discute como a indústria da moda torna essa ação de controle dos preços uma prática inerente do capital que quer manter os lucros a qualquer custo, em uma tragédia ambiental.

como um assassino que esconde corpos, como alguém que esconde evidências, como o comerciante que reserva os produtos em bom estado, como uma cortina que esconde uma rachadura estrutural. Sabendo, pois, que o capitalismo só opera se sempre for colocado em contradição e em crise, conclui-se que esses espaços para onde os lixos são destinados são uma contradição do capital que está, por meio dessa contradição, demonstrando que é impossível acumular ao infinito, visto que não temos como lidar com os resíduos gerados a partir dessa forma de consumir o mundo.

Sobre o consumo e exploração desenfreado do mundo, Zygmunt Bauman, em *Vidas desperdiçadas* (2022), reflete de modo avizinhado a Acosta e Brand ao afirmar que não existe produção sem refugo,[430] isto é, a produção é uma base desse sistema e o refugo também é um produto desse sistema. O refugo é um produto que, semelhante ao lucro, é indispensável que caminhe para a acumulação, visto que o lixo tem uma característica inerente de acúmulo devido ao seu estado de permanência, pois "só o inútil, o desorientador, repelente, venenoso e temível é resistente o bastante para permanecer ali enquanto o tempo passa."[431] O lixo é, portanto, desconvidativo. As pessoas não se incomodam com os resíduos desde que não estejam incomodando seus lares, e que haja alguém que colete e que esteja afastado nos aterros isolados etc. O lixo cotidiano não incomoda, pois nos acostumamos a vê-lo como um elemento das paisagens urbanas. Por esse motivo, o sistema quer manter as paisagens de modo a manter turvo nosso olhar para essas coisas. Bauman avança na leitura desse refugo para incluir o fator humano e que vou expandir para todas as formas vivas – orgânicas ou não. Bauman afirma que "a produção de 'refugo humano', ou, mais propriamente, de seres humanos refugados [...] é um produto inevitável da modernização [...] é um inescapável efeito colateral da construção da ordem."[432] Ou seja, ao tentar estabelecer um sistema pautado pela razão e pela ordem, o sistema exclui tudo que é irracional e desordenado. Tudo que não opera conforme a maquinação da acumulação, no sentido de cooperar para que os donos das máquinas acumulem ao infinito, é indesejável. Tudo aquilo que não performa o gênero, a raça, o ideal racionalista, de linguagem, de capacitismo, etário, comercial é indesejado. Todo produto que já se tornou acúmulo de capital espera-se que vire lixo o mais rápido possível, para que venham outros ocuparem seu lugar. Todo ser que não coopera para esse maquinar também é desejável que seja descartado – algumas vidas valem menos que outras – algumas não têm valor nenhum para esse sistema. De modo que se opera para que nos acostumemos a ver uma lata jogada na rua, um canudinho, uma

[430] Bauman. *Vidas desperdiçadas*, p. 32.
[431] Bauman. *Vidas desperdiçadas*, p. 9.
[432] Bauman. *Vidas desperdiçadas*, p. 12.

sacola, uma embalagem, um morador de rua, um periférico, uma travesti, uma mulher vítima de violência doméstica etc.

Bauman estabelece um diálogo com sua própria teoria líquida ao afirmar que "a modernidade líquida é uma civilização do excesso, da superfluidade, do refugo e da sua remoção."[433] Tomando a modernidade líquida como sendo a das estruturas desmanteladas, da hipervalorização do indivíduo em detrimento do coletivo, da efemeridade das coisas e das experiências, da transitoriedade dos processos etc., essa sociedade é, inerentemente, dos excessos, do trabalho incansável de acúmulo para poucos e, portanto, do lixo enquanto forma de expurgar tudo que não funciona bem para a liquidez do mundo. Pois "todo refugo, incluindo as pessoas refugadas, tende a ser empilhado de maneira indiscriminada nos mesmos depósitos."[434] – citação de Bauman que me lembra os corpos empilhados nas câmaras de gás na Shoá, em massacres como do Carandiru, dos Carajás, dos Yanomamis entres tantos outros indígenas, periféricos, a população trans, enfim, corpos empilhados de forma indiscriminada. Esses corpos tratados como lixo são igualmente um produto do capital.

Semelhante ao que foi desenvolvido com Barros no sentido do lixo como uma forma de versejar ou narrar o mundo, lembro Italo Calvino e seu ensaio "La poubelle agréée" em *O caminho de San Giovanni* (2000). Partindo do ato de levar o lixo para fora de casa, o escritor desenvolve uma série de reflexões sobre o ato de despejar as sobras do dia, os afazeres domésticos como campos de poder, a política de imigrantes como uma forma de manter trabalhos marginalizados e o lixo como construção de sentido e memória. Começo pela constatação que ele faz de que os trabalhadores que recolhem o lixo das casas são, majoritariamente, estrangeiros. Calvino fabula o que pensaria esse estrangeiro recolhendo seu lixo, mas para pensar em como esse processo de imigração acaba favorecendo um sistema que se aproveita de pessoas em dificuldade e que acabam se submetendo a trabalhos precarizados como esse de coleta. Para além do fator da precarização, há uma desmobilização da classe, visto que essas pessoas estão agarrando todo e qualquer trabalho visando oportunidade de melhora. Algo semelhante lemos em *Menos que um* (2022) de Patrícia Melo, que faz uma demorada leitura do contexto da Cracolândia e dos moradores em situação de rua. Algo que sobressalta no romance que Patrícia escreve após observação e pesquisa é que essas pessoas em situação de completo abandono pelas políticas sociais e, em grande parte, convivendo com o vício, se submetem a trabalhos que são evitados por grande parte das pessoas, como o trabalho de coleta e reciclagem. Isto é, interessa que essas pessoas permaneçam nessa condição de marginalidade

[433] Bauman. *Vidas desperdiçadas*, p. 122.
[434] Bauman. *Vidas desperdiçadas*, p. 99.

e/ou vício para que o trabalho desempenhado nos aterros seja executado. Discutir a questão do lixo esbarra em questões humanas; apesar de o enfoque aqui serem as coisas, penso ser importante deixar registrado que, quando estou discorrendo sobre descarte, marginalização e abandono, as dimensões humanas e materiais dos objetos se encontram em muitos aspectos. Barros reflete sobre esse processo de dignificação de uma lata no poema "Latas" em *Memórias inventadas* (2018). Poema esse que me servirá para ampliar o debate sobre o lixo, sobre o decaimento da espetacularização e sobre a poesia como um estado de aproximação das coisas com a natureza:

> LATAS
>
> Estas latas têm que perder, por primeiro, todos os ranços (e artifícios) da indústria que as produziu. Segundamente, elas têm que adoecer na terra. Adoecer de ferrugem e casca. Finalmente, só depois de trinta e quatro anos elas merecerão de ser chão. Esse desmanche em natureza é doloroso e necessário se elas quiserem fazer parte da sociedade dos vermes. Depois desse desmanche em natureza, as latas podem até namorar com as borboletas. Isso é muito comum. Diferentes de nós as latas com o tempo rejuvenescem, se jogadas na terra. Chegam quase até de serem pousadas de caracóis. Elas sabem, as latas, que precisam chegar ao estágio de uma parede suja. Só assim serão procuradas pelos caracóis. Sabem muito bem, estas latas, que precisam da intimidade com o lodo obsceno das moscas. Ainda elas precisam de pensar em ter raízes. Para que possam obter estames e pistilos. A fim de que um dia elas possam se oferecer às abelhas. Elas precisam de ser um ensaio de árvore a fim de comungar a natureza. O destino das latas pode também ser pedra. Elas hão de ser cobertas de limo e musgo. As latas precisam ganhar o prêmio de dar flores. Elas têm de participar dos passarinhos. Eu sempre desejei que as minhas latas tivessem aptidão para passarinhos. Como os rios têm, como as árvores têm. Elas ficam muito orgulhosas quando passam do estágio de chutadas nas ruas para o estágio de poesia. Acho esse orgulho das latas muito justificável e até louvável.[435]

Para a voz poética, as latas deveriam perder todos os traços desenvolvidos pela indústria que as projetou. Esse processo, que será possível conforme ela vai permanecendo na terra, é um processo de abandono da aura mercadológica para aderir à poética. Depois de muito tempo, quando essa lata sofrer simbiose com a terra, ela se elevará a uma estatura de incorporação com a natureza. Quanto a nós: quanto mais estamos vestidos e equipados de mercadoria, mais nos contaminamos com essa aura de consumo. Chega ao ponto em que somos cercados de anúncios por todos os lados, como se consumir fosse algo vital. Quanto mais tempo se passa consumindo, menos contato com a natureza se tem. Viramos essa lata, pensada para ser consumível, como nós também somos. Voltando, as latas precisam atravessar o doloroso processo de perder suas características de fabricação para fazer parte da comunidade dos vermes que agora passam a se aproximar das borboletas que sentem ser um espaço agradável o suficiente para pousarem, etc.

[435] Barros. *Memórias inventadas*, p. 30.

Essas latas, portanto, precisam se enraizar no chão para que voltem a comungar com a natureza – como se o lentíssimo processo de deterioração dos objetos fosse, também, um processo de retorno à natureza. O poema finaliza afirmando que as latas "ficam muito orgulhosas quando passam do estágio de chutadas nas ruas para o estágio de poesia" e considera nobre elas sentirem esse orgulho. As coisas chutadas, ignoradas, escorraçadas, periféricas etc. encontram, na poesia de Barros e na natureza, um espaço de vivência.

Retomando Calvino, o ato de despejar, evacuar e descartar é entendido por ele como um ato de se livrar de uma parte que não condiz mais com o que somos e que é desejável que nos sintamos assim, que pensemos que o mesmo prazer que sentimos quando descartamos algum material orgânico que apresenta indícios malcheirosos com pouco tempo, assim nos sentimos quando descartamos algum objeto que não nos atende mais, já que somos o que mantemos. Sendo assim, a ideia de que, apesar de produzirmos resíduos, não somos aquilo que produzimos, isso que resta no lixo é apenas algo indesejável com o qual não temos mais conexão.[436] A obsolescência programada atende a dois interesses: o primeiro de gerar desejo de comprar algo novo, de atualizar algum produto julgado defasado, de fazer parecer o mundo ultrapassado, exceto por esse objeto que trará um frescor para o mundo. E segundo, não sentir nenhuma culpa ao descartar algo que visivelmente não tem utilidade nenhuma. A poesia de Barros, no que tange aos objetos, está interessada em se aproximar justamente daquilo que a obsolescência programada quer que acreditemos não ter valor algum – são esses objetos que interessam profundamente Barros e sua poesia, que quer dar a essas mercadorias um valor de poesia, isto é, um valor de contestação quanto à sua utilidade.

Essa noção de utilidade das coisas é, de fato, confusa, visto que, conforme assevera Calvino, "o prazer de tornar a fazer nascerem as coisas perecíveis (as mercadorias) permanece sendo privilégio do deus Capital, que monetiza a alma das coisas e no melhor dos casos só deixa para nosso uso e consumo os restos mortais."[437] Só o capital consegue fazer com que as coisas passem a ter um único objetivo, que é a acumulação monetária e dos objetos em si. O que nos resta, dado esse desejo transposto em objeto supervalorizado após a perda desse valor espetacular, depois que o espetáculo mercadológico termina, é lidar com os restos de um material que talvez nem desejássemos tanto assim. O que permanece de todo esse processo é o desafio de resistir a essa miragem do consumo que perseguimos que promete uma suposta fonte no meio de um deserto – mas não há deserto (situação), não há água (solução), não há nem sequer tanta sede (necessidade de compra) no final das contas – enquanto o mundo se afoga em

[436] Calvino. La poubelle agréée. In: *O caminho de San Giovanni*, p. 86-87.
[437] Calvino. La poubelle agréée. In: *O caminho de San Giovanni*, p. 92.

enchentes enlameadas e rios estão se perdendo em poluição, estamos sendo seduzidos a procurar um copo de água no deserto dos desejos. É esse processo de tornar tudo mercadoria que Barros enfrenta, em sua poesia. O que chama a atenção de Barros, por sua vez, está certamente mais próximo de ser traste do que mercadoria:

TEOLOGIA DO TRASTE

As coisas jogadas fora por motivo de traste
são alvo da minha estima.
Prediletamente latas.
Latas são pessoas léxicas pobres porém concretas.
Se você jogar na terra uma lata por motivo de
traste: mendigos, cozinheiras ou poetas podem pegar.
Por isso eu acho as latas mais suficientes, por
exemplo, do que as ideias.
Porque as ideias, sendo objetos concebidos pelo
espírito, elas são abstratas.
E, se você jogar um objeto abstrato na terra por
motivo de traste, ninguém quer pegar.
Por isso eu acho as latas mais suficientes.
A gente pega uma lata, enche de areia e sai
puxando pelas ruas moda um caminhão de areia.
E as ideias, por ser um objeto abstrato concebido
pelo espírito, não dá para encher de areia.
Por isso eu acho a lata mais suficiente.
Ideias são a luz do espírito — a gente sabe.
Há ideias luminosas — a gente sabe.
Mas elas inventaram a bomba atômica, a bomba
atômica, a bomba atom…….
…… Agora
eu queria que os vermes iluminassem.
Que os trastes iluminassem.[438]

No poema "Teologia do traste" em *Livro sobre nada* (2010), a voz do poema afirma ter um apreço pelas coisas jogadas fora, assim como o traste, que é algo que não serve para nada. O poema desenvolve a ideia de que os trastes possuem uma materialidade que as ideias não possuem. Conceber as coisas de modo tátil é uma forma de percebermos algo que o desejo de consumo não nos faz perceber – há uma materialidade em tudo o que consumimos e essas coisas retornam, cada qual a seu modo, para o mundo. O poema brinca com a ideia de uma lata que pode continuar sua vida em outras mãos. Por outro lado, as ideias – que estou lendo aqui como ideias produzidas para uma suposta necessidade de consumo – oferecem uma dificuldade para a maioria das pessoas entender como funciona o fluxo-consumo. Por esse motivo é que o capital faz um esforço de manter afastados seus rastros e restos, tanto quanto possível. Essa contradição de uma pessoa que compra um lanche dito natural, mas que, para consumi-lo, gera um

[438] Barros. Livro sobre nada. In: *Poesia completa*, p. 438.

amontoado de lixo e isso dilui-se na sensação de uma vida que se aproxima do que é saudável, portanto, natural. Para que não sejam perceptíveis as contradições desse sistema, faz-se necessário que outras tantas contradições sejam criadas e absorvidas pelos consumidores. Esse motivo faz a voz do poema preferir as latas às ideias, visto que as latas podem ser, por força imaginativa, tornadas outras coisas que não sejam seu propósito de consumo. Ao fazer isso, a poesia faz o que o sistema de consumo tenta evitar a todo custo: a poesia expõe a contradição da materialidade objeto. O espetáculo, no sentido desenvolvido aqui com Debord, termina quando o produto é consumido e recomeça com a necessidade de outro produto. O que a poesia de Barros faz em grande medida é interessar-se pela narrativa desse objeto refugo. Ao final do poema, a voz poética afirma que as ideias podem de fato ser luminosas, mas produziram atrocidades como a bomba atômica. O ideal do homem racionalista produziu uma série de sintomas de uma sociedade que subjuga comunidades e indivíduos mediante uma lógica de domínio. O ser do poema gostaria de ser iluminado por trastes e vermes.

Esse esse motivo apontado no poema de Barros é também o que Calvino ressalta quanto à qualidade do lixo de concentrar histórias. Isto porque nosso resíduo muda conforme também mudamos[439] –a alimentação, restos do ciclo menstrual, um preservativo, uma fralda, cabelos ou mesmo um momento da vida que reflete o que consumimos e, portanto, descartamos etc. Nossa história é contada pelo lixo que levamos para fora de casa nos dias determinados até que passe alguém que irá levar essa parte para algum aterro que, certamente, também narra sobre essa comunidade – ou seja, uma narrativa dos detritos. Pode-se, assim, conjecturar que as coisas expressam algo? Seguramente. Elas estão narrando histórias que não são apenas nossas – apesar de que é mais fácil perceber as nossas histórias nas coisas, visto que, levando em consideração o antropoceno, somos nós humanos que temos modificado a natureza ao ponto que as coisas saiam do controle – mas também de todos os seres e processos que os mundos, as cosmovisões sentem. Calvino encerra seu texto com uma lista de tópicos que acabam não sendo desenvolvidos por estarem na eminência de se tornarem lixo:

> tema da purificação das escórias/o jogar fora é complementar da apropriação/ inferno de um mundo em que nada fosse jogado fora/ somos o que não jogamos fora/ identificação de nós mesmos/ lixo como autobiografia/ satisfação do consumo/ defecação/ tema da materialidade, do refazer, mundo agrícola/ a cozinha e a escrita/ autobiografia como lixo/ transmitir para conservar.[440]

Dentre os tópicos listados por Calvino, gostaria de ressaltar "o jogar fora é complementar da apropriação", pois o sistema de descarte só acontece pois há um outro de

[439] Calvino. La poubelle agréée. In: *O caminho de San Giovanni*, p. 98-99.
[440] Calvino. La poubelle agréée. In: *O caminho de San Giovanni*, p. 100.

consumo e posse. Quanto maior é o consumo, igualmente maior será o descarte e o acúmulo de lixo. O que me leva a outro tópico levantado pelo autor, "inferno de um mundo em que nada fosse jogado fora". Sobre esse tópico em particular, a professora e pesquisadora Claudia Maia em "Da coleção e do lixo: Calvino e o resíduo da escritura" (2013), ao analisar o ensaio de Calvino e o dilema entre manter as coisas e se desfazer delas, afirma: "assim, o homem contemporâneo, em sua relação com as coisas e a memória, viveria o seguinte paradoxo: de um lado, o impulso de jogar e se desprender do que não lhe é mais necessário; de outro, a busca por preservar tudo aquilo que possui algum 'valor', seja privado ou público."[441] A cisão entre o indivíduo da coleção e da escrita como forma de permanência e o que deveria ser descartado. Para essa segunda categoria, o que sugere, portanto, não é reter as coisas para que descartemos menos, mas consumirmos menos, gerando cada vez menos resíduos – além de produtos de maior qualidade e mais duradouros, para que possamos manter por um tempo maior os objetos. Por fim, também me interessam os itens que dizem sobre o lixo enquanto possibilidade de expressão: "lixo como autobiografia", "a cozinha e a escrita" e "autobiografia como lixo". Nos pontos mencionados, pensar no lixo enquanto linguagem, nas coisas como signos do mundo. Eis então o poeta, empreendendo um esforço de ler o mundo não somente pelas ideias, conforme discutido no poema anterior, mas pelos objetos dispostos por todos os cantos. Em especial, as coisas que foram abandonadas, descartadas, esquecidas.

4.3 – Alguma coisa que servisse para abrigar o abandono

Um monge descabelado me disse no caminho: "Eu
queria construir uma ruína. Embora eu saiba que ruína
e uma desconstrucao. Minha ideia era de fazer
alguma coisa ao jeito de tapera. Alguma coisa que servisse
para abrigar o abandono

Manoel de Barros

Um objeto abandonado e esquecido há de ser encontrado.[442] Senão por alguém, pela natureza. Conforme desenvolvido por Calvino no tópico anterior, esse objeto é uma narrativa – principalmente na nossa forma de alterar o mundo – em que o mundo está nos lendo. Meio de

[441] Maia. Da coleção e do lixo: Calvino e o resíduo da escritura. In: KLEIN, Adriana Iozzi; MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. *Escrever também é outra coisa: ensaios sobre Italo Calvino*, p. 125-126.

[442] Giorgio Agamben discorre sobre a raiz da palavra "bando" ligada a poder e "a" refere-se à negativa. De modo que abandono seria algo como algo ou alguém que não serve ao poder. Discuti o tema da comunidade no primeiro capítulo ao pensar as comunidades indígenas, no segundo pelos insetos e no terceiro com a rede de árvores. Resta pensar nesses objetos abandonados como aqueles sem comunidade. O que Barros faz é tornar esses objetos uma comunidade com a natureza. Cf. Agamben. *Homo Sacer*.

conhecer o humano, o capital e o consumo, visto que temos a linguagem das coisas despidas de seu valor de mercadoria. A poesia se interessa por duas dimensões: um interesse pela narrativa das coisas para pensar nossa relação de apropriação e descarte do que cerca nossa realidade, e também no saber das coisas enquanto coisas, desprendidas da nossa interferência no mundo, já que os objetos estão impregnados de nós e da nossa história na mesma medida em que parecem construir uma comunidade apartada, um exílio que acontece nos lugares onde as coisas podem ser entulhadas, uma outra história: a história não contada – como a dos corpos empilhados, jogada nas sarjetas, nas gavetas dos cemitérios, como a história dos corpos indigentes e dos moradores de rua, dos animais perambulando pelas ruas, etc. Para essa história, Barros escolhe versejar através de uma linguagem que muito se aproxima de um aterro: que seja vazia o suficiente para aceitar tudo, conforme pode-se conferir no décimo primeiro fragmento do poema "Sabiá com trevas" em *Arranjos para assovio* (2010):

> XI.
> coisinhas: osso de borboleta pedras
> com que as lavadeiras usam o rio
> pessoa adaptada à fome e o mar
> encostado em seus andrajos como um tordo!
> o hino da borra escova
> sem motor ACEITA-SE ENTULHO PARA O POEMA
> ferrugem de sol nas crianças raízes
> de escória na boca do poeta beira de rio
> que é uma coisa muito passarinhal! ruas
> entortadas de vaga-lumes
> traste de treze abas e seus favos empedrados
> de madeira sujeito com ar de escolhos inseto
> globoso de agosto árvore brotada
> sobre uma boca em ruínas
> retrato de sambixuga pomba estabelecida
> no galho de uma estrela! riacho com osso de fora
> coberto de aves pinicando
> suas tripas e embostando de orvalho
> suas pedras indivíduo que pratica nuvens ACEITA-SE
> ENTULHO PARA O POEMA moço que tinha
> seu lado principal caindo água e o outro lado
> mais pequeno tocando larvas!
> rã de luaçal[443]

O poema apresenta uma série de objetos a serem considerados para a escrita de um poema, ou seja, desobjetos poéticos. O entulho para a construção do poema, isto é, escandir um poema a partir dos restos. Mais do que um poema dos restos, o que se pretende aqui é dar a esses restos um outro estatuto: não torná-lo um objeto ou mercadoria novamente, muito menos mantê-lo no lugar de escória, mas dar-lhe um espaço na poesia que, como sabemos, é o espaço

[443] Barros. Arranjos para assovio. In: *Poesia completa*, p. 175-176.

no qual os seres e as coisas encontram espaço para serem, existirem, se expressarem, narrar sua existência em contato com as demais. Sobre a lista de desobjetos apresentados no poema, penso ser oportuno mencionar a tese de Maia, *A imagem inalcançável do todo: coleções, museus, arquivos em Italo Calvino* (2013), um estudo sobre as formas de tentar sistematizar o saber, a descontinuidade do mundo, os arranjos no ato de colecionar e a melancolia na obra de Italo Calvino. Quanto ao ato de construir listas, Maia afirma que em Calvino "a literatura se vale da lista para demonstrar a abundância das coisas do mundo, a linguagem pretende-se espelho da imensidão de tudo o que se pode ver e nomear".[444] O que Maia afirma sobre a literatura que se vale de listas, enumerações e esquematizações pode ser pensado também para Manoel de Barros, ou seja, é possível aproximar Barros de Calvino – um predominantemente disperso e outro mais analítico, ainda que essas características estejam presentes em ambos escritores – na tradição de autores que pretendem compreender a imensidão das coisas, no caso de Barros o imenso das coisas miúdas.

Evidentemente, e semelhante a Calvino, Barros pratica no poema acima e em outros um exercício de inventariar uma série de coisas amontoadas. Barros está interessado em construir um tipo específico de lista: "aquelas que, por sua vez, não escondem o seu caráter de inacabamento são como uma 'enciclopédia aberta', termo que Calvino utiliza para tratar dos romances modernos partidários da multiplicidade."[445] Isto quer dizer um interesse por apresentar objetos sem a pretensão de que essas listas completem um saber e deem conta de mapear as coisas ali depositadas. Se nos capítulos anteriores refleti sobre o quanto a ciência desconsiderou os saberes e expressões de outros povos, seres e comunidades e que, para alguns deles, esse afastamento ainda é uma realidade, constata-se que pensar na expressão dos objetos não é sequer um campo de interesse da ciência, visto que, como se pode presumir, é um saber que se expressa de forma inorgânica. A leitura dessas coisas depende da consideração de uma série de condições de produção, uso, acomodação, destinação que são comuns à interferência humana. Por ser uma preocupação da literatura, pode ser visto como um saber menor, e talvez seja. Menor no sentido de perceber as sutilezas das coisas as quais nossas vivências nos impelem a ignorar completamente. Maia afirma que "as respostas da ciência e da razão não são suficientes para descrever e explicar a multiplicidade e a complexidade do mundo e, por isso, suas observações caminham para além das certezas científicas"[446], ou seja, a ciência é insuficiente para explicar as epopeias das coisas, ou coisopeias, pois não está nem de longe no

[444] Maia. *A imagem inalcançável do todo: coleções, museus, arquivos em Italo Calvino*, p. 27.
[445] Maia. *A imagem inalcançável do todo: coleções, museus, arquivos em Italo Calvino*, p. 27.
[446] Maia. *A imagem inalcançável do todo: coleções, museus, arquivos em Italo Calvino*, p. 162.

escopo de interesse. Não se deve esperar que o saber categorizante da ciência se volte para as narrativas das coisas. Sendo assim, essa preferência por listas que são cheias de furos, falhas, espaços abertos para que possam ser completadas alhures e cujos "elementos estão dispostos sem qualquer hierarquia"[447] é característica dessa linhagem de escritores. A tentativa de listar as coisas já categorizadas em categorias diversas – a exemplo do poema anterior: borboletas, pedras, escovas, ferrugem, trastes, insetos etc. – "faz vir à tona as similitudes e as diferenças."[448] De modo que a linguagem que abriga o abandono é, num primeiro momento, uma linguagem que entulha as coisas. Demonstrarei isso recuperando alguns fragmentos de poemas:

> Dou mais respeito
> às que vivem de barriga no chão
> tipo água pedra sapo.[449]
> ...
> o artista recolhe neste quadro seus companheiros
> pobres do chão: a lata a corda a borra vestígios de árvores
> etc.[450]
> ...
> dei com um pequeno
> Caderno de Armazém, onde se anotavam compras fiadas
> de arroz feijão fumo etc.[451]
> ...
> lista dos objetos apreendidos no armário gavetas
> buracos de parede, pela ordem: 3 bobinas enferrujadas
> 1 rolo de barbante 8 armações de guarda-chuva 1 boi
> de pau 1 lavadeira renga de zinco (escultura inacabada)
> 1 rosto de boneca — metade carbonizado — onde se
> achava pregado um caracol com a sua semente viva
> 3 correntes de lata 1 caixa de papelão contendo pregos
> ruelas zíperes e diversas cascas de cigarras estouradas
> no verão [...][452]

Semelhante aos poemas que já foram mencionados anteriormente no decorrer do texto,[453] temos alguns fragmentos de mais poemas que listam alguns elementos sem valer-se de pontuação. Maia assinala para essas listas que "sem elas [as vírgulas e/ou sinais de pontuação], a série se vê comprometida, alterada em sua concepção, uma vez que os vocábulos surgem

[447] Maia. *A imagem inalcançável do todo: coleções, museus, arquivos em Italo Calvino*, p. 40.
[448] Maia. *A imagem inalcançável do todo: coleções, museus, arquivos em Italo Calvino*, p. 51.
[449] Barros. *Memórias inventadas*, p. 25.
[450] Barros. Gramática expositiva do chão. In: *Poesia completa*, p. 122.
[451] Barros. O livro das ignorãcas. In: *Poesia completa*, p. 305.
[452] Barros. Gramática expositiva do chão. In: *Poesia completa*, p. 121.
[453] Refiro-me, por exemplo, ao décimo primeiro fragmento do poema "Sabiá com trevas", de *Arranjos para assovio* (Barros, 2010, p. 175-176), em versos como "osso de borboleta pedras com que as lavadeiras usam o rio", e a definição poética de poesia feita no poema "Glossário de transnominações em que não se explicam algumas delas (nenhumas) ou menos", em *Arranjos para assobio* (Barros, 2010, p. 181), em versos como "com emprego de palavras imagens cores sons etc.", entre outros poemas nos quais Barros lista alguns objetos e/ou elementos sem o uso da vírgula.

embaralhados. Nos exemplos de Calvino, esse embaralhamento aponta para certa metamorfose dos seres e das coisas."[454] Ou seja, Maia destaca o uso que Calvino faz de listas sem pontuação como uma forma de embaralhar esses elementos e fundi-los de alguma forma. Penso ser possível avizinhar essa aplicação também a alguns poemas de Barros, nos quais ele se vale dessa mesma forma de listar as coisas. No primeiro fragmento, as coisas que vivem de barriga no chão, como "água pedra sapo"; no segundo, a voz poética observa a presença de alguns objetos em um quadro, "a lata a corda a borra vestígios de árvores"; uma lista de compras na sequência com "arroz feijão fumo"; e, por fim, uma lista de objetos encontrados em que a ausência de pontuação acontece em toda extensão de descrição dos objetos incomuns.

Ao juntar e embaralhar todos esses itens, o que o poeta faz, na verdade, é ressaltar a singularidade de cada um, já que "é na diferença por vezes mínima entre as peças de uma coleção que se concentra o seu segredo."[455] A coleção de itens que em Barros assume o papel de sobressair as diferenças o coloca como um colecionador de itens poéticos. Maia pergunta: "como não descrever o escritor como um autêntico colecionador?"[456] Como não tomar Barros como um colecionador de tranqueiras em seus poemas e, ao fazer isso, como não pensar nele como um acumulador de vazios? Como não notar seu consumismo às avessas? Ele se desfaz das coisas embebidas em feitiço mercadológico para admirá-las encrustadas de ferrugem, líquen, lodo e terra. Como não perceber que esse poeta aguarda o momento em que um item de venda, após todo o ciclo pelo qual atravessa, perca o valor e justamente nesse momento o poeta elege o objeto em seu ápice? Como se, ao juntar esse objeto à natureza, fique perceptível que o que embeleza as coisas é a comunidade que estas estabelecem com o sensível natural e, portanto, não faz sentido que se retire ou extraia tanto assim da natureza. Por fim, não está Barros construindo versos a partir de uma linguagem como um campo aberto que sirva para abrigar toda essa bugiganga sem valor para nossa sociedade? Esse som que as coisas fazem ao espatifarem no vazio da linguagem chamo, via poesia de Barros, de *insignificantos*.

Se nos capítulos anteriores me dediquei a pensar como se dá a linguagem animal e vegetal em Manoel de Barros, vejo-me diante da porosa tarefa de agora compreender como isso acontece no campo das coisas. Conforme desenvolvi na primeira seção, Barros o faz alterando a função primordial dos objetos, sua usabilidade, para realçar o caráter inútil das coisas como uma forma de compreendermos quão desnecessárias são muitas delas – ao menos no ritmo de consumo a que estamos sendo condicionados, já que as coisas se tornam obsoletas rapidamente.

---

[454] Maia. *A imagem inalcançável do todo: coleções, museus, arquivos em Italo Calvino*, p. 37.
[455] Maia. *A imagem inalcançável do todo: coleções, museus, arquivos em Italo Calvino*, p. 68.
[456] Maia. *A imagem inalcançável do todo: coleções, museus, arquivos em Italo Calvino*, p. 78.

Na segunda seção, pensei o objeto enquanto algo rejeitado e, por esse motivo, chama tanto a atenção de uma poesia que está interessada em coisas sofridas de abandono. O lixo é um sintoma da produção, do excesso, do desnecessário no sistema das coisas e essa é a forma como esse mesmo sistema lida com o humano indesejado, o animal expulso do seu habitat, a planta que abre espaço para a monocultura ou mais um condomínio residencial que abrigará uma quantidade enorme de pessoas cercadas de concreto. Esse ato de empilhar – pessoas, viventes, corpos, objetos, lixo – é uma forma de se afirmar um tratamento uniforme e nada democrático, já que esse sistema olha para o que ele considera inadequado como algo que deve ser descartado, eliminado. Por fim, discuti sobre a forma de enumerar e listar objetos como uma forma de construção de um mosaico de seres que, por estarem dispostos juntos, vão destacando suas similitudes e diferenças. Por esse motivo, na poesia de Barros encontramos outra dimensão, a de tratar a linguagem como uma sucata:

> Isto porque a gente foi criada em lugar onde não tinha brinquedo fabricado. Isto porque a gente havia que fabricar os nossos brinquedos: eram boizinhos de osso, bolas de meia, automóveis de lata. Também a gente fazia de conta que sapo é boi de cela e viajava de sapo. Outra era ouvir nas conchas das origens do mundo. Estranhei muito quando, mais tarde, precisei de mora na cidade. Na cidade, um dia, contei para minha mãe que vira na Praça um homem montado no cavalo de pedra a mostrar uma faca comprida para o alto. Minha mãe corrigiu que não era uma faca, era uma espada. E que o homem era um herói da nossa história. Claro que eu não tinha educação de cidade para saber que herói homem sentado em cavalo de pedra. Eles eram pessoas antigas da história que algum dia defenderam a nossa Pátria. Para mim aqueles homens em cima da pedra eram sucata. Seriam sucata da história. Porque eu achava que uma vez no vento esses homens seriam como trastes, como qualquer pedaço de camisa nos ventos. Eu me lembrava dos espantalhos vestidos com as minhas camisas. O mundo era um pedaço complicado para o menino que viera da roça. Não vi nenhuma coisa mais bonita na cidade do que um passarinho. Vi tudo o que o homem fabrica vira sucata: bicicleta, avião, automóvel. Só que não vira sucata é ave, árvore, rã. Até nave espacial vira sucata. Agora eu penso uma garça branca de brejo ser mais linda que uma nave espacial. Peço desculpas por cometer essa verdade.[457]

A voz do poema afirma vir de um lugar onde não há brinquedo fabricado e que eles deviam fabricar as próprias brincadeiras. Criança que inventa suas brincadeiras limitadas apenas pelos materiais que ela encontrará à disposição em seu quintal; ossos, meias velhas, latas, sapos; ou seja, as coisas que as pessoas preferem fingir não existir mais são justamente a matéria-prima dessa infância. Ao se mudar para a cidade, a criança percebe as coisas fabricadas, o espaço da imaginação é esmorecido pelo da fabricação. Ao tomar conhecimento de um valor heroico atribuído a uma figura histórica representada em uma estátua, a voz poética afirma que não passa de uma sucata, já que o que ele considera heroico é a estatura de traste. Se um ser é

[457] Barros. *Memórias inventadas*, p. 32.

um traste, um despojo, e recebe um reconhecimento por tudo aquilo que ele não fez – isso sim é heroico. Agora, se, por outro lado, ele é grandiloquente e tem a oportunidade de virar pedra, aí ele recebe uma condecoração mais honrosa que é ser sucata. Resumindo: na ótica barrosiana, ou se parte de nada e se torna reconhecido por isso ou se parte de algum lugar e o merecimento é depois ser sucata, escória do mundo e, desta forma, algo de valor. A exemplo da natureza, que a voz do poema afirma já ser de alto valor e por isso não carece de ser sucata, mas as mercadorias, como já foram modificadas e não são mais natureza, irão tornar-se sucata e então serão inaptas o suficiente para ter comunhão com a terra.

David Lapoujade, em *Existências mínimas* (2017), ensaia sobre os seres, coisas e presenças que são tão insignificantes que muitas vezes nos passam despercebidos, apesar de estarmos imersos nelas. Ele pergunta: "como tornar mais real aquilo que existe?"[458], ou seja, como fazer com que algo que existe seja percebido? Talvez a resposta pela poesia de Barros seria pelo fato de ele fazer da linguagem uma sucata. Isso é, ele trata a linguagem como um catador: mas ele seleciona materiais, escolhendo a dedo tudo que não presta e não pode ser vendido, deixando sobressair as coisas sem valor. O que quero dizer com isso é o mesmo que afirmei no início desse texto quando tratei da figura do escavador de Barros: ele realiza uma reciclagem das palavras e o que ele percebe nelas estar impregnado de racionalidade, gramatologia, mérito, produtividade, desempenho, rigidez, utilidade, mercantismo ele recicla deixando as características da natureza: lentidão, arranjos ramosos, disfunção produtiva etc. Barros possui, portanto, um olhar arqueológico para as coisas, assim como aquele que Calvino reivindica, segundo Maia:

> O olhar arqueológico que Calvino reivindica quer perscrutar tanto o passado quanto o presente, de modo que um possa explicar o outro, ou ao menos trazer à tona a porção deles que permanecia na obscuridade, no esquecimento – objetos, signos, saberes descartados porque tomados como insignificantes, sem qualquer importância para a seleção que opera a história que normalmente se quer memorizada e preservada.[459]

Um olhar arqueológico que procura algo em meio aos escombros, ao lixo, que garimpa brechós, lojas de antiguidades etc. Esse olhar está em busca de algo perdido num campo ou espaço esquecido. Ao encontrá-lo, traz "à tona a porção deles que permanecia na obscuridade, no esquecimento", isto é, um esforço de tornar real o que existe, respondendo à pergunta de Lapoujade. Esse ato de selecionar se deve ao fato de que "não há um único modo de existência para todos os seres que povoam o mundo, como também não existe um único mundo para todos

[458] Lapoujade. *Existências mínimas*, p. 12.
[459] Maia. *A imagem inalcançável do todo: coleções, museus, arquivos em Italo Calvino*, p. 162.

esses seres."[460] O mundo dos outros animais é diferente do nosso, tal qual das plantas e, assim, o mundo coisal dos objetos é diferente do nosso mundo em todas as proporções. Se o sistema em que vivemos descarta o que já não se enquadra na lógica utilitária do mundo, há aqueles que reciclam, pela linguagem, esses objetos condenados ao esquecimento. Para esse modo de existir inanimado, a poesia reserva um espaço de proporcionar um deslocamento de aplicação. Ao ser outra coisa que não o que foi projetado ser, esse objeto pode ser o que quiser – inclusive não ser nada, que é o que penso ser o mais precioso. Poder ser livre para não ser mercadoria, rompendo o ciclo. Fazer da linguagem uma sucata como quem vende uma latinha e precisa pisar nela, amassá-la até que ela seja outra coisa que nem lembre mais ser uma latinha. Uma linguagem que não lembre nem de longe que já serviu a uma marca de refrigerantes com sua latinha vermelha em escritas contorcidas e que agora foi esmagada e, olhando bem, nem sabemos o que foi aquilo antes. O poeta é, nesse contexto, alguém catando palavras, selecionando, distorcendo e arrastando-as até que não sirvam mais para slogan.

Se o poeta considera tratar a linguagem como uma sucata e fazer uma reciclagem das coisas, devolvendo a elas seu estado mais próximo da natureza, é porque "cada existência é tão perfeita quanto pode ser. Um pôr do sol, uma fachada de um edifício, uma ilusão de ótica, uma dança de elétrons, um triângulo isósceles, uma ideia abstrata. Nesse plano não há nenhuma hierarquia, nenhuma avaliação possível."[461] Não há hierarquia entre as coisas do mundo. O ato de coletar e colecionar as palavras não é, portanto, como alguém que escolhe algo e dispensa outra, mas como alguém que vai compondo seus poemas com todos os objetos, seres e experiências que o cercam, por vezes, embaralhando-os como uma forma de demonstrar que não há primazia de valor entre essas coisas que ele percebe estarem mais próximas da natureza, seja por pertencimento, por origem ou por transvaloração pela via de seu sucateamento da linguagem através da poesia. Conforme demonstra o aforismo em "Caderno de andarilho" em *Concerto a céu aberto para solos de ave* (2010): "a água lírica dos córregos não se vende em farmácia."[462] Para as coisas que não são vendidas, como o lirismo dos córregos que são repletos de existências, orgânicas ou inorgânicas em decomposição, que não são vendidas por não terem apelo nenhum de venda, essas coisas que o poeta seleciona para compor seu coisário poético.

> II
> Desinventar objetos. O pente, por exemplo. Dar ao
> pente funções de não pentear. Até que ele fique a
> disposição de ser uma begônia. Ou uma gravanha.
> Usar algumas palavras que ainda não tenham idioma.

[460] Lapoujade. *Existências mínimas*, p. 14.
[461] Lapoujade. *Existências mínimas*, p. 27.
[462] Barros. Concerto a céu aberto para solos de ave. In: *Poesia completa*, p. 290.

> [..]
> VI
> As coisas que não têm nome são mais pronunciadas
> por crianças. [463]

Nos fragmentos dois e seis de "Uma didática da invenção" em *O livro das ignorãças* (2010) penso que convém ao poeta não inventar novos objetos, mas fazer um caminho inverso, isto é, inventar a partir de algo já projetado. Se um pente foi pensado com a função de pentear o cabelo – no máximo tirar creme do porte –, o poema deseja dar-lhe outra função, como de uma planta ou de folhas secas caídas. Ou seja, ao desinventar esse objeto, ele sugere uma mudança de reino, função, espaço, contatos etc. Se "com o corpo, entramos no mundo das coisas"[464] por ser um contato que requer a corporeidade das nossas sensações com esses objetos, havemos, igualmente, de pensar que esse objeto, estando em outro lugar e em outro contexto que não o seu propósito de utilização, será sentido de outra forma – esse objeto sentirá o mundo de outra forma, já que não precisa mais cumprir suas obrigações de mercadoria. Maia ressalta essa qualidade de escritores trapeiros, tema que irei desenvolver ao final: "o trapeiro, por sua vez, assim como o colecionador, livra os objetos de sua função original, mas para lhes dar uma segunda, terceira ou quarta utilidade, fazendo dos trapos, de tudo aquilo que é descartado como inútil, materiais de serventia."[465] Ou seja, dar ao objeto outras funções e atribuir-lhes uma serventia. No caso de Barros, é a serventia de ser inútil.

O sexto fragmento do poema finaliza com a ideia de que a linguagem que é despida de significados e explicações é a linguagem infantil. Essa linguagem vazia acomoda os entulhos. Sobre a linguagem ser esse espaço, Carola Saavedra, no já mencionado *O mundo desdobrável: ensaios para depois do fim* (2021), ensaia uma série de possíveis formas de ler e compreender o mundo. Enquanto a autora revisita sua ancestralidade e vê surgir diante de si outros mundos possíveis pela arte, também percebe o fim do mundo material se aproximar. Ao afirmar: "eu sempre considero que a gente precisou partir para a literatura porque não tinha outros espaços. Estava todo mundo ocupando nossos espaços"[466], a autora percebe que muitas coisas precisam ser deslocadas para o espaço das artes, pois os demais espaços – nossos, dos outros seres e das coisas – estão preenchidos. Os objetos, conforme desenvolvi na seção anterior, são despejados em outros espaços e o que Barros faz é mais do que trazer esses objetos dos aterros, quintais, córregos e similares para a cidade; isso seria apenas reamontoar; a poesia barrosiana transfere

---

[463] Barros. O livro das ignorãças. In: *Poesia completa*, p. 300.
[464] Lapoujade. *Existências mínimas*, p. 32.
[465] Maia. *A imagem inalcançável do todo: coleções, museus, arquivos em Italo Calvino*, p. 163.
[466] Saavedra. *O mundo desdobrável: ensaios para depois do fim*, p. 44.

esses objetos para o campo da poesia. Pois, uma no campo da poesia, conseguimos acessá-lo de outra forma:

> Gosto de imaginar que literatura é toda linguagem metafórica, toda linguagem simbólica: nosso corpo, uma árvore, um sonho, todo gesto de interpretação a partir deles é literatura. Um corpo que dança é literatura, a adivinhação do formato de uma nuvem. O filho que cresce no útero pode ser literatura. A voz que já não sai da garganta de um homem, uma planta que perdeu as flores, um rio, um vulcão.[467]
> ...
> Gosto de imaginar que tudo é passível de leitura: os sonhos, os sintomas, a paisagem, o céu, as estrelas, as nuvens, a doença, a morte, a música, a dança, as pessoas, as palavras. E talvez a experiência da vida nada mais seja do que estar, dia após dia, lendo o mesmo livro, às vezes a mesma frase, durante anos, e, a cada momento, um aprofundar-se, um movimento em espiral, uma leitura em direção ao centro, o centro inabitado da palavra[468]

No primeiro fragmento selecionado, Saavedra afirma que a linguagem da literatura torna possível um olhar, escuta, senciência do mundo em seus diversos aspectos. Ela amplia a literatura para as várias manifestações do mundo – ponto sensível nas discussões do campo literário. Não interessa a este trabalho discutir os limites da literatura, mas sim que essas manifestações encontram na poesia um espaço de trocas. Pela poesia, argumento que defendo desde o início desse texto, temos a possibilidade de estabelecer contatos e imaginar diálogos que extrapolem a linguagem do inteligível. A poesia é um campo das muitas línguas possíveis, dos muitos olhares e expressões, "pois cada modo de existência possui seu ponto de vista"[469] e no poema essas cosmovisões se entrelaçam, de alguma forma, pelo caráter dessa poesia, ao menos barrosiana, de não se pretender como portadora de um saber, mas que, por não querer afirmar o racional, acaba por aceitar uma pluralidade de mundos possíveis. No fragmento seguinte, ela reafirma a possibilidade de todas as coisas do mundo serem passíveis de serem lidas. Uma experiência que visa não explicar as coisas – que a interessam –, como é comum da ciência, mas sim de encontrar o que ela está chamando de "o centro inabitado da palavra", algo que, conforme desenvolvi, é caro à poesia de Barros: uma poesia povoada de vazios para receber essas coisas e ali, formar uma comunidade – "a comunidade dos sem comunidade", termo de Nancy que desenvolvi no primeiro capítulo. Na busca de olhar, escutar e sentir o mundo, Barros busca encontrar esse espaço vazio das palavras, conforme se lê no quarto fragmento da primeira parte de *Menino do mato* (2010):

> IV
>
> Lugar mais bonito de um passarinho ficar e a palavra.

[467] Saavedra. *O mundo desdobrável: ensaios para depois do fim,* p. 41-42
[468] Saavedra. *O mundo desdobrável: ensaios para depois do fim,* p. 119.
[469] Lapoujade. *Existências mínimas*, p. 48.

Nas minhas palavras ainda vivíamos meninos do mato,
um tonto e mim.
Eu vivia embaraçado nos meus escombros verbais.
O menino caminhava incluso em passarinhos.
E uma árvore progredia em ser Bernardo.
Ali até santos davam flor nas pedras.
Porque todos estávamos abrigados pelas palavras.
Usávamos todos uma linguagem de primavera.
Eu viajava com as palavras ao modo de um dicionário.
A gente bem quisera escutar o silencio do orvalho
sobre as pedras.
Tu bem quisera também saber o que os passarinhos
sabem sobre os ventos.
A gente só gostava de usar palavras de aves porque
eram palavras abençoadas pela inocência.
Bernardo disse que ouvira um vento quase encostado
nas vestes da tarde.
Eu sonhava de escrever um livro com a mesma
inocência com que as crianças fabricam seus navios
de papel.
Eu queria pegar com as mãos no corpo da manhã.
Porque eu achava que a visão fosse um ato poético
do ver.
Tu não gostasse do caminho comum das palavras.
Antes melhor eu gostasse dos absurdos.
E se eu fosse um caracol, uma árvore, uma pedra?
E seu eu fosse?
Eu não queria ocupar o meu tempo usando palavras
bichadas de costumes.
Eu queria mesmo desver o mundo. Tipo assim: eu vi
um urubu dejetar nas vestes da manhã.
Isso não seria de expulsar o tédio?
E como eu poderia saber que o sonho do silêncio era
ser pedra![470]

A voz do poema afirma que suas palavras são habitadas por infâncias do mato e tontos e que ela vive nos escombros dos verbos. Ela deseja, também, que suas palavras abriguem os pássaros. As palavras abrigavam coisas e eram, igualmente, abrigo para aquelas pessoas vivendo entre as árvores, desenvolvendo uma linguagem floreada de primavera. Com essa linguagem, é possível "saber o que os passarinhos sabem sobre os ventos." E aqui poderíamos ampliar para pensar como as matérias ressoam com o mundo, o que sua existência diz sobre a transformação do mundo. Se, conforme analisei no primeiro capítulo, muitas cosmogonias indígenas entendem os elementos da natureza em uma relação familiar, podemos pensar nos objetos como narrando uma transformação do mundo, de uma jornada individual e coletiva. Para alcançar essa linguagem, é preciso inocência das aves e das crianças, compreender a visão – tal qual a escuta, o toque, as sensações – como atos poéticos. A voz do poema se pergunta: "e se eu fosse um caracol, uma árvore, uma pedra? E seu eu fosse?" Se perguntar como seria nossa

[470] Barros. Menino do mato. In: *Poesia completa*, p. 452-453.

forma de estar no mundo caso fôssemos uma pedra, uma garrafa, um canudo, uma chave, uma câmera é uma missão que Barros assume valendo-se da poesia. Esse posicionamento vai no caminho oposto de querer ter apenas certezas, mas de desver o mundo como uma forma de assumir uma série de possibilidades de pensá-lo por outros prismas, é algo que conecta os seres e as coisas num mesmo sensível. Para desver o mundo, é necessário mudar os paradigmas da forma como o vemos e percebemos. Não aceitar um mundo idealizado e espetacular que idealiza as mercadorias e que está vendendo o mundo encaixotado e entregue na porta das nossas casas. Essa visão acomodada de navegar por horas, rolando telas e enchendo carrinhos de compras e esperar algum entregador bater na porta com mais uma coisa para uma vida que acumula objetos – eis aí o caráter de acúmulo do capital – e descarta tudo quanto possível, saturando o mundo de lixo. Irei me valer como um último argumento da linguagem dos poemas de Barros como aquela que vai se aproximando do chão até cair. Parto do sexto fragmento do poema que recebe o mesmo nome do livro, *Retrato do artista quando coisa* (2010),

> 6
>
> Aprendo com abelhas do que com aeroplanos.
> E um olhar para baixo que eu nasci tendo.
> E um olhar para o ser menor, para o
> insignificante que eu me criei tendo.
> O ser que na sociedade é chutado como uma
> barata — cresce de importância para o meu
> olho.
> Ainda não entendi por que herdei esse olhar
> para baixo.
> Sempre imagino que venha de ancestralidades
> machucadas.
> Fui criado no mato e aprendi a gostar das
> coisinhas do chão —
> Antes que das coisas celestiais.
> Pessoas pertencidas de abandono me comovem:
> tanto quanto as soberbas coisas ínfimas.[471]

A voz do poema afirma ter nascido com um olhar entortado para baixo. Nossa sociedade não se ocupa em dar atenção para as coisas que estão dispersas pelo caminho, por esse motivo aprendemos com alguma facilidade a passar próximo a um morador de rua como se a existência dele fosse apenas uma composição da paisagem. O mesmo para alguns animais e plantas. A voz do poema, indo pelo oposto, afirma ter um olhar para o menor e para o insignificante e acrescento: um ouvido aferido para os *insignificantos*. O poema continua afirmando que as coisas que são chutadas e desprezadas pela nossa sociedade crescem em valor de afeto. A voz do poema suspeita que tenha ligação com as ancestralidades –conforme desenvolvi no primeiro

[471] Barros. Retrato do artista quando coisa. In: *Poesia completa*, p. 361.

capítulo, Barros teve contato com povos originários na infância e ele se sentia muito pertencente a esses povos, em especial aos bugres, nome vulgar para designar uma espécie de indígena de origem desconhecida. O gosto pelas coisas chãs desenvolveu-se na infância. Ao afirmar que as "pessoas pertencidas de abandono me comovem", o poema enuncia uma qualidade de quem decide desver o mundo: que é por um caminho que rejeita a ótica espetacular do consumo, da exploração e do acúmulo.

Esse mundo das coisas caídas no chão, despidas de seu glamour, é alvo do texto de Georges Didi-Huberman, *Ninfa moderna: ensaio sobre o panejamento caído* (2016), que reflete sobre a figura da ninfa, antes uma figura posturada e idealizada e depois uma figura que passa a ser representada deitada, caída. O que Didi-Huberman argumenta, afinal, é o decaimento da aura no sentido benjaminiano. Essas formas que interessam ao imaginário das sutilezas de Manoel de Barros encontram como uma potência de sobrevivência um caminho semelhante ao das ninfas que "não desaparece: simplesmente, aproxima-se do chão."[472] Esses seres e coisas espalhados pelo chão não desaparecem, pois, conforme mencionei anteriormente, algo observado por Bauman: o lixo é pouquíssimo convidativo e, por isso, o ignoramos com facilidade. Didi-Huberman vê nisso uma potência ao afirmar que:

> As sobrevivências circulam por todo o lado: deslizam em cada recanto da história – como a da arte, por exemplo. Mas, sobretudo, agem nos 'refugos da história': nesses 'farrapos', 'trapos', 'despojos', nesses 'retalhos' de que Walter Benjamin, mais ainda do que Aby Warburg, fez o objeto da sua incessante investigação, investigação de historiador-trapeiro.[473]

O lixo, o descarte, o caído, o rejeitado devem ser pensados, portanto, como sobrevivências, como uma força fulgor ou uma fruição. Eles conservam a história residual das coisas perdidas, vencidas, derrotadas, exauridas, mas, ainda assim, sobreviventes. Isso é, sem dúvida, o que há de mais potente nessas pequenas coisas espalhadas pelo chão: o fato de que carregam consigo uma sobrevida, pois nunca foi desejável que durassem mais do que insistem. Não se pode desfazer deles, tampouco desaparecem: que fazer? Como os indígenas que há mais de cinco séculos enfrentam o sistema, mesmo sendo completamente "descartados" das políticas públicas, seguem existindo ainda e enfrentando um mundo de ataques. Todas as coisas dispostas no chão, no lugar pensado para ser ignorado, seguem nos contando uma história em outra perceptiva: a "história a contrapelo" que mencionei no início desse texto sob a luz de Benjamin – ou seja, uma história em *Contra-plongée*. Contar a história que Benjamin atribuiu como sendo cara ao historiador dialético ou, conforme recupera Didi-Huberman, ao historiador-trapeiro é

[472] Didi_Huberman. *Ninfa moderna: ensaio sobre o panejamento caído*, p. 47.
[473] Didi_Huberman. *Ninfa moderna: ensaio sobre o panejamento caído*, p. 69.

um convite a entendermos que a história deveria ser contada por alguém que sai catando essas sobrevivências caídas pelo chão. Barros é, nesse sentido, o poeta-trapeiro[474] que cata a melodia das coisas despejadas: os *insignificantos*.

Essa história contada pelos reversos não deve ser pensada, afirma Didi-Huberman, como um mero refugo, um "trapo sem memória", mas sim como uma "memória em farrapos".[475] E ao refletir sobre as ruas como uma espécie de história viva e pulsante pelos seus despojos, Didi-Huberman realiza, tomando sua herança benjaminiana, algo que Barros faz nos espaços como o Pantanal, o quintal, o mato etc., isto é, pensar em como esses espaços e os objetos que ali são encontrados em grande medida estão dizendo algo sobre a reação daquele lugar a esses objetos, sobre como a natureza tenta incorporar. Por "incorporar", estou pensando num sentido próximo ao que a biologia chama de fagocitar, isto quer dizer, a natureza tenta trazer esses objetos para dentro de sua corporeidade e é isso um dos aspectos que mais chama atenção no poeta: o fato de a natureza ir, aos poucos, cobrindo esses itens através de um mato, lodo, as formigas e outros animais que vão se aproximando e considerando tal material como parte da natureza.

Para finalizar, no mencionado *Existências mínimas* (2017), Lapoujade amplia a percepção desses seres ignorados até o nível das coisas que não podemos ver, tocar e sentir, mas que nos cercam o tempo todo. Ao pensar nas categorias do que é virtual como o que está em potência de ser e dos imaginários como os seres cuja insignificância para no funcionamento do nosso mundo, faz com que a desconsideremos quase que completamente: penso nos elementos que compõem a poética de Manoel de Barros: ciscos, insetos muitos pequenos, o lodo etc.; ou seja "as 'entidades frágeis e inconsistentes' que duplicam o mundo das coisas e dos pensamentos, dos psiquismos e dos coisismos, para falar como Souriau. Elas são tão frágeis, ele explica, que podemos hesitar em lhes atribuir alguma existência".[476] Difícil atribuir existência, considerar ao menos, aos seres que nossa sociedade não dedica a mínima atenção. Podemos acrescentar o mundo microbiológico que nos cerca, fantasmagórico do imaginário, imaginativo das brincadeiras das crianças e os seres que elas inventam nesses momentos etc. Toda um panteão de seres que são numerosos e proliferam no nosso cotidiano, pois "é o

[474] Didi-Huberman afirma que "a experiência estética do poeta moderno se aparenta, doravante, à de um mendigo, de um simples clandestino" (Didi-Huberman. *Ninfa moderna: ensaio sobre o panejamento caído*, p. 109). O poeta moderno, incluindo Barros, é semelhante a um mendigo: um catador, alguém que vive na sarjeta – no caso de Barros, isolado da lógica de consumo espetacular e do cientificismo classificatório – e que é um estrangeiro em sua própria terra, pois não se adequa ao que está posto no que tange à valoração das coisas e dos seres, à contestação da linguagem e outras ações que colocam Barros, por meio de sua poesia, pelo menos, como dissidente do capital.
[475] Didi-Huberman. *Ninfa moderna: ensaio sobre o panejamento caído*, p. 75.
[476] Lapoujade. *Existências mínimas*, p. 34.

universo mais amplo e mais rico – pelo menos na aparência – mas é também o mais evanescente, o mais inconsistente, o mais próximo do nada."[477]

Próximo do nada. Penso ser possível fazer um exercício de colocar a linguagem como essa entidade capaz de ser, pela poesia, imprecisa, escorregadia, incerta e, por esse motivo, ser próxima de nada. Curiosa afirmação: a de que a linguagem poética é frágil e sensível, próxima de nada e inclinada a desaparecer e isso é o que a torna potente o suficiente para fazer orbitar todas as criaturas, objetos e seres. Em torno da linguagem? Sim, mas também não. Não orbitando como é o modelo solar ou atômico, mas como uma constelação sem centro gravitacional em que todas as coisas orbitam aparentemente ordenadas, mas nada previsíveis. Na verdade, se há algum padrão nesse processo, deve-se às espirais de desordenamento verbal. Assim é a linguagem da poesia de Barros, que permite que vários corpos sigam seus movimentos, comunicando aqui e ali suas luzes, cores, sua existência. A linguagem é, nessa aproximação, o vazio que abriga toda sorte de corpos celestes. Lapoujade, então, perguntaria: "mas o que acontece quando estamos totalmente despossuídos do direito de existir segundo determinado modo?"[478] A resposta é que, em grande medida, interessa ao poder do capital definir o que pode ou não existir, ou que exista apenas de um determinado modo. É também na linguagem que podemos ressaltar esse direito à existência desses seres, visto que "raros são aqueles que as percebem e lhes dão importância; mais raros ainda aqueles que exploram essa abertura em uma experimentação criadora."[479] Perceber essas existências mínimas é uma escolha que precisamos fazer no que concerne à nossa atenção, à nossa forma de ver, perceber o mundo. Uma escolha de quais vozes iremos escolher ouvir, para qual direção iremos olhar. Se vamos florestar nosso pensamento ou se vamos continuar aceitando um mundo plastificado. A poesia é essa abertura para criar mundos onde os seres viventes, sencientes e as coisidades possam coexistir e sua forma de sentir o mundo seja levada em consideração. Esse pensamento sobre mundos possíveis, conforme defendi neste texto, Barros o antecipou em sua sua poesia.

Finalizo com um poema de Barros que reflete sobre suas fontes: a infância, os passarinhos e os andarilhos. A infância, aproximo ao vegetal, já que ele afirma que a criança lhe "deu a semente da palavra". A poesia é como um brotar, uma planta observando o alvorecer da linguagem. Os passarinhos são os animais que ensinam a voz do poema a valorizar o transitório, um saber de voos curtos e que não pousa para fazer morada, mas que sempre está procurando alguém que queira ser árvore para receber o pouso das palavras. O poema afirma

[477] Lapoujade. *Existências mínimas*, p. 38.
[478] Lapoujade. *Existências mínimas*, p. 103.
[479] Lapoujade. *Existências mínimas*, p. 44.

que “os passarinhos [lhe] deram desprendimento das coisas da terra.” Por fim, os andarilhos, símbolo do poeta-trapeiro que vasculha os espaços e a linguagem procurando pelos restos – e o que ele encontra é a poesia como uma possibilidade de estabelecer algum diálogo com os seres e as coisas do mundo: ainda que pela via desejosa da invenção.

> FONTES
>
> Três personagens me ajudaram a compor estas memórias. Quero dar ciência delas. Uma, a criança; dois, os passarinhos; três, os andarilhos. A criança me deu a semente da palavra. Os passarinhos me deram desprendimento das coisas da terra. E os andarilhos, a presciência da natureza de Deus. Quero falar primeiro dos andarilhos, do uso em primeiro lugar que eles faziam da ignorância. Sempre eles sabiam tudo sobre o nada. E ainda multiplicavam o nada por zero – o que lhes dava uma linguagem de chão. Para nunca saber onde chegavam. E para chegar sempre de surpresa. Eles não afundavam estradas, mas inventavam caminhos. Essa a pré-ciência que sempre vi nos andarilhos. Eles me ensinaram a amar a natureza. Bem que eu pude prever que os que fogem da natureza um dia voltam para ela. Aprendi com os passarinhos a liberdade. Eles dominam o mais leve sem precisar ter motor nas costas. E são livres para pousar em qualquer tempo nos lírios ou nas pedras – sem se machucarem. E aprendi com eles ser disponível para sonhar. O outro parceiro de sempre foi a criança que me escreve. Os pássaros, os andarilhos e a criança em mim são meus colaboradores destas Memórias inventadas e doadores de suas fontes.[480]

[480] Barros. *Memórias inventadas*. 2018, p. 57.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que lido por mim não era livro, era a natureza,
eram gestos de peixes etc. Até hoje tenho esse
armazenamento de infância que uso transfazer a
natureza. Deus deu a forma e a gente desforma.

Encontros, Manoel de Barros
(Adalberto Müller)

Chega o momento de concluir um itinerário que se deu pelo avesso, visto que a análise de uma virada de conhecimento implica uma mudança de curso. Inserir Manoel de Barros nesse itinerário está muito ligado ao fato de, conforme descrito pelo autor na entrevista mencionada na epígrafe, ele ser um leitor da natureza. A poesia de Barros há de afirmar que, para aprender a ler as coisas vivas e abandonadas, é preciso desaprender a gramática dos saberes. Isto é, é necessário renunciar a estruturações, classificações, definições, embasamentos, regras etc. Seria preciso, conforme mencionado, desformar a linguagem. Ao empreender esse esforço de caminhar na contramão, nos encontramos, pelo caminho, com várias imagens que estão seguindo um fluxo – aqui, de um pensamento marcado de um tempo.

Se a ciência se empenhou em explicar os fenômenos como algo que extrapola a metafísica dos deuses, por outro lado e em consequência, iniciou um processo de compreender o mundo através da racionalidade humana. Essa razão cientificista, até algum tempo atrás, excluiu os demais seres ao posicionar o ser humano na centralidade da existência. Não se pode dizer que, antes da ciência, esses seres tenham episódios de protagonismo, pois, exceto em comunidades originárias que sempre tentaram compreender a natureza como um espaço de convivência entre todas as espécies, materiais e coisas, no processo de civilização, os animais e plantas sempre ocuparam espaços secundários. De modo que, muito antes da aurora capitalista, no campo material, e racionalista, no campo das ideias, o ser humano já explorava o mundo de forma colonizatória e imperialista, imprimindo uma lógica de servidão entre humanos e das demais espécies para com o homem.

O capitalismo, porém, potencializa todas essas relações já presentes nas sociedades feudais ao adicionar o mecanismo do lucro: em que tudo no mundo deve maquinar para gerar lucro e acumulação de bens. Nessa lógica de concentração, os viventes que, vistos como irracionais e que em nada são levados em consideração, passam a ter o valor cada vez mais atrelado ao produtivo e utilitário. Se, nessa lógica do capital, é mais lucrativo poluir um rio para

não onerar o processo com tratamento de resíduos, que se polua o rio; se compensar explorar minério e assistir uma barragem estourar, que continue a extração; se um acionista do agro anseia por mais dinheiro e temos uma floresta preservada, que a coloque no chão para monocultura da soja; se um idoso não é mais produtivo, que falta fará para a roda lucrativa? A economia não pode parar, etc., etc. Nessa lógica produtiva voltada para o lucro acumulativo, as únicas vidas que interessam são as daqueles que acumulam.

Contudo, uma mudança surge de dentro da própria ciência: um movimento de descentralizar do humano o prisma de analisar o mundo. A antropologia, ao refletir sobre perspectivismo, entende que o mundo dos indígenas não é o mesmo que o nosso – surge o conceito de cosmovisão que instrumentaliza uma série de outras viradas: biológicas, filosóficas etc. De modo que passamos a pensar em uma virada epistemológica, isto é, a própria produção de conhecimento passa a trabalhar com hipóteses de como outros povos, comunidades e seres sentem e percebem o mundo. É inegável, contudo, que esse terreno que a ciência estava tateando e mapeando já era corrente em muitas comunidades indígenas. Esses povos sabiam não só que a forma como eles percebem o mundo é diferente daquela do dito homem civilizado, como sempre levaram em consideração os saberes dos animais, das plantas, das águas, dos ventos, das nuvens, dos sonhos[481] etc. Ao darem ouvidos para a movimentação da natureza, esses povos sempre percebiam as mudanças do mundo pela mudança de comportamento das aves, das árvores, do o fluxo das águas, dos ciclos de plantação, das chuvas etc. Ou seja, esses povos percebiam como a natureza se comunica o tempo todo.

Ao escrever esse texto, parti da hipótese de que a poesia de Manoel de Barros antecipa em muitos aspectos o debate que encontramos na virada epistemológica. A intenção não é puramente afirmar que Barros passou por esse caminho antes, mas sim que Barros usou outra linguagem para tratar do sensível nas relações entre animais, plantas e coisas. Até porque, Barros olha com uma certa desconfiança para a ciência tradicional e compreende que as limitações estruturais que dela são inerentes colocam-na em um campo tensionado com os saberes da natureza. Barros defende ao longo de sua poesia uma distorção da linguagem como necessária para diminuir a distância entre esses seres. Ele aposta, portanto, na poesia como possibilidade de aproximações. A linguagem poética, por aceitar o lacunar, por dispensar a necessidade de explicação, consegue se abrir em uma lógica daquele que partilha e não daquele que está inventariando categorias e teorias.

[481] Freud tocou esse terreno, pela ciência, em 1900, quando publica *A interpretação dos sonhos* (1900). Ainda que Freud se utilize de uma ciência que desliza e que em muitos momentos se aproxime da literatura e da tradição narrativa. Cf. Freud. *A interpretação dos sonhos.*

Por esse motivo, Barros afirma: "sou um bom escutador e um vedor melhor".[482] Ele compreende que a aproximação de outros seres deve ser, principalmente, como de alguém que tem muito o que aprender e nada a ensinar. Para vencer a tentação de querer ensinar algo, Barros afirma repetidamente a necessidade de desaprender as coisas. O que ele está afirmando é o processo de assumir um não-saber das coisas antropocêntricas para poder mover-se por outros lugares sem a necessidade de fixar conhecimentos. Esse saber, sempre provisório, é a marca de uma poesia que não está interessada em transmitir ou traduzir, mas em assumir um compromisso com a ignorância. É natural que se pergunte: mas e o que a poesia apreende dos contatos? Nem isso ela transmite? Penso que a resposta, em Barros, é que o que fica desses contatos não é o que se apreende, pois a poesia não tem desejo de acumulação como é a lógica produtiva, mas sim o que escapa. A poesia de Barros, conforme a leio, é uma poesia de rastros, de penas que ficam depois do voo que se levanta, de estrumes etc.

Não à toa, Barros afirma que "o poeta é sempre um ser escaleno".[483] O triângulo escaleno é caracterizado por conter três lados diferentes. Uma forma geométrica bastante irregular e estranha, já que seu único padrão é a completa falta de regularidade. O poeta que "é sempre um ser escaleno" há de se interessar também pelas coisas escalenas do mundo, ou seja, as coisas que escapam das classificações, melhor dizendo, o poeta também foge dessas nomenclaturas e prefere não ser condicionado a algo. Talvez por esse motivo Barros afirma não se sentir pertencente à geração de 45,[484] que compreende escritores com características nas quais tentaram enquadrá-lo. Ao fazer isso, o poeta escapa de ser lido como pertencente a um conjunto de características que seriam estudadas num futuro em uma aula de literatura. Se assim fosse, sua poesia iria no caminho oposto ao que ele trata a própria poesia. Penso que Barros não esteja interessado em sistematizar as coisas, mas sim embaralhar.

Portanto, a hipótese de que Barros, em sua poesia, compreende várias das deduções entre as quais a ciência investigaria anos depois, após a virada, coloca-o mais próximo dos povos originários do que da ciência tradicional, o que de fato aconteceu. Dediquei algumas sequências desse texto para defender o quanto esses povos estão na contracorrente do capitalismo e da mentalidade produtiva e como eles apontam soluções para as mudanças climáticas. Ao se posicionarem como guerreiros pela terra, esses povos declaram com frequência que estão lutando pela sobrevivência de todas as formas de vida e compreendem a importância de todo e qualquer ser, mesmo insetos, vermes; mesmo seres que compreendemos

[482] Müller. *Encontros: Manoel de Barros*, p. 42.
[483] Müller. *Encontros: Manoel de Barros*, p. 48.
[484] Müller. *Encontros: Manoel de Barros*, p. 42.

como inanimados, como são as montanhas, as pedras etc. Escrevo essa última sessão com a iminência da liberação da costa da Amazônia para a exploração de petróleo. Sobre essas notícias climáticas, preciso dizer que apontei as notícias como fui acolhendo-as durante a escrita. Em todo o processo de escrita, me tornei uma espécie de ambientalista biruleibe que fica lendo relatórios climáticos como um profeta andando com suas roupas felpudas, figura benjamina e barrosiana. Não temo que este trabalho fique datado por essas notícias, pois penso nesses eventos no sentido constelar de Benjamin, dos quais estamos esperançosos de conseguir capturar um colapso estelar com um olho que pisca e perde eventos ocorrendo a todo tempo, mas que também retém algo retino, no sentido ocular e sensitivo do que acontece. Acho que Benjamin e Barros entenderiam essa escolha.

Especificamente sobre a notícia a que me referi, há uma previsão de leilão de quarenta e sete blocos de exploração de petróleo na foz do Amazonas. Ambientalistas alertam para a vida marinha impactada e, conforme sabemos, é imprescindível para a biodiversidade marinha, produção de oxigênio e regulação do clima.[485] Todo esse debate ocorre com relatórios que apontam que 2024 foi o ano mais quente desde que se tem registro, conforme demonstrei anteriormente. A comunidade indígena reclama o fato de não ser ouvida nesse processo. Ou seja, toda a discussão que estou desenvolvendo (especialmente no primeiro capítulo e que estou retomando aqui sobre a virada nas ciências quanto a considerar os saberes de outros povos e seres) cai por terra quando o que está em jogo é o lucro. Os debates da academia acabam restritos em alguns pontos à academia. Não penso que isso elimine a potência do que estou tratando – no sentido que Didi-Huberman tratou os vagalumes como potências ainda que lampejantes. Mas é importante tomar nota da lógica do capital que sempre sobressai a tudo que por ventura se oponha, ainda que seja algo fomentado pelo próprio capital, como é o ideal do homem inserido nos ideais de superioridade da racionalidade. Ainda sobre esse assunto, penso ser importante ressaltar a fala da presidente da Petrobrás que, mesmo com o aumento de temperaturas no Brasil e no mundo, com todos os relatórios, COPs e acordos internacionais por uma busca de uma matriz energética limpa, afirma que nosso país está pisando no acelerador.[486] Me pergunto: esse veículo com o acelerador pressionado, desgovernado, está indo em direção a quê?

Retomando a relação de Barros com os povos originários, o poeta afirma: "o que escrevo resulta de meus armazenamentos ancestrais e de meus envolvimentos com a vida. Sou filho e neto de bugres andarejos e portugueses melancólicos. Minha infância levei com árvores e

[485] Cf. BRASIL DE FATO. Estão passando por cima da gente, 2025.
[486] Cf. TERRA (org.). Estamos pisando no acelerador, 2025.

bichos do chão".[487] Ao associar-se aos bugres - nome pejorativo de indígenas, mas que Barros trata como elogio – ele se coloca em proximidade com os saberes das árvores e das coisas chãs, por exemplo. Isto confere ao poeta um interesse pelas coisas que diferem da valoração comum da nossa sociedade. De modo que algo que Barros sempre sinaliza em seus poemas, um desejo de retornar às origens, remete não a uma origem utópica e/ou genesíaca, mas sim a uma origem ancestral de contato com a natureza. Essa metafísica da natureza coloca Barros mais próximo dessa ancestralidade do que de uma ideia de progresso, sem criar dualidades. Não que o poeta seja arcaico e saudosista, pois muitas coisas na civilização chamam sua atenção, ao passo que percebemos o quanto o poeta consegue encontrar um estado de florestania mesmo na grande cidade, termo de Ailton Krenak desenvolvido em oportunidade. Mas definitivamente o poeta se contrapõe a uma ideia de progresso, desenvolvimento e consumo que sempre acabam por retirar das pessoas o contato com o mato, as árvores, os seres.

Fiz uma tentativa de não tornar esse trabalho algo que desconsidere a ciência, no sentido de negá-la. É preciso ter em mente que o que desagrada a Barros é a ciência racionalista cartesiana que tenta explicar, nomear, categorizar e desconsidera saberes que estão fora do escopo de interesse. Barros entende que, para reduzir a distância entre esses seres, é necessária uma linguagem poética, o que demonstra ser uma aproximação válida. É difícil saber se ele percebia outras possibilidades, até porque a ciência corrente de seu tempo era de fato fechada em uma lógica antropocêntrica e logocêntrica. Hoje, podemos dizer que temos alguns movimentos para outras direções, mas é difícil afirmar que essa linha mais atenta seja a corrente principal. Arrisco afirmar que majoritariamente a ciência, enquanto campo de conhecimento, ainda seja centrada no humano, mas isso não tira o mérito dos avanços que já conquistamos. Esse estudo que escrevo, por exemplo, se dá nos moldes de pesquisa bibliográfica científica, ou seja, mesmo sendo um trabalho desconfiado da ciência, por todo escopo barrosiano, estou me valendo da ciência para pensarmos outras formas de pesquisas e de fazer ciência.

Por fim, penso ser comprovada a tese de que Barros antecipou muitos dos debates atuais da ciência. Isso não lhe confere nenhum ineditismo ou primazia dentro das literaturas e da produção de conhecimento, não é intenção deste trabalho revogar a Barros nenhum lugar que não seja esse: de um poeta que se dedicou a observar a natureza com que ele conseguiu ter contato ou imaginar; que investiu em arrastar a linguagem no chão até que pudesse tirar dela toda e qualquer pureza gramatical; que, ao livrar a linguagem das estruturas, abriu outras possibilidades de pensar como as coisas podem ser comunicadas; que não assumiu um

[487] Müller. *Encontros: Manoel de Barros*, p. 48.

compromisso de ser porta-voz dos seres, mas que pela poesia realiza inúmeras tentativas e isso é muito precioso e que foi alguém que amou muito a natureza. Nesse sentido, Barros, que andava na contramão do sistema de pensamento de sua época, atento ao que acontecia pelas margens, tinha uma quantidade menor de pessoas companheiras. Hoje, refiro-me principalmente aos últimos anos, ele teria mais companheiros também na ciência.[488] Barros morre em 2014 e não pode ler autores como Stefano Mancuso, Peter Wohlleben, Jennifer Ackerman, Emanuele Coccia e tantos outros. Talvez tenha acompanhado de forma tímida essa mudança na ciência. Hoje, penso que a academia poderia oferecer mais contatos com a obra dele, e penso que em grande medida este trabalho tenta realizar essas aproximações. Ao ver a ciência estudando aves, talvez Barros afirmasse algo como "A ciência deu de ser burra agora? Finalmente desaprendeu algo de útil". Sim, de fato, é necessária uma ciência disposta a desaprender, talvez isso nos ajude a continuar sonhando com um amanhã.

[488] Tomo esse cuidado por saber que houve dissidentes antes da virada epistemológica e que todo espaço de conhecimento sempre está em constante disputa.

REFERÊNCIAS

ACKERMAN, Jennifer. *A inteligência das aves*. Tradução de Reinaldo José Lopes e Tania Lopes. São Paulo: Fósforo, 2022.

ACKERMAN, Jennifer. *The bird way: a new look at how birds talk, work, play, parent, and think*. New York: Penguin Press, 2020.

ACOSTA, Alberto & BRAND, Ulrich. *Pós-extrativismo e decrescimento: saídas do labirinto capitalista*. – São Paulo: Elefante, 2018.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG; Humanitas, 2004.

AGAMBEN, Giorgio. *O aberto: o homem e o animal*. Tradução de Pedro Mendes. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios.* Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALMEIDA, Adris André de. Dos espaços vividos: o quintal reabitado de Manoel de Barros. *Revista Rascunhos Culturais*, Coxim, MS, v. 2, n. 4, p. 73-89, dez/2011.

ALVARENGA, Rodrigo; AMÉRICO JUNIOR, Elston. *Da biopolítica à necropolítica contra os povos indígenas durante a ditadura militar brasileira (1964-1985)*. Ciências Sociais Unisinos, [S.L.], v. 55, n. 2, p. 212-222, 9 nov. 2019. UNISINOS. Universidade do Vale do Rio Dos Sinos. Disponível em: http://dx.doi.org/10.4013/csu.2019.55.2.07. Acesso em: 20 jun. 2022.

AVATAR: *The Way of Water (Avatar: O caminho da água)*. Direção de James Cameron. Produção de Richard Baneham *et al.* Roteiro: James Cameron *et al*. Estados Unidos: 20th Century Studios, 2022. (192 min.), Digital, color. Legendado.

AZEVEDO, Lucy Ferreira; BACKES, Edirles Mattje. A natureza física e o homem: paixões em Manoel de Barros. *Revista Entreideias*: educação, cultura e sociedade, [S.L.], v. 5, n. 1, p. 73-81, 8 maio 2016. Universidade Federal da Bahia. Disponível em: https://periodicos.ufba.br/index.php/entreideias/article/view/11313/11054. Acesso em: 20 jun. 2022.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BARBOSA, Luiz Henrique. A Matéria de Poesia em Manoel de Barros. In: (ORG.) Lúcia Castello Branco. *7 Olhares sobre os escritos de Barros e Pessoa, vol. 2*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 1995. p. 7-24.

BARROS, Manoel de. Arranjos para assobio. [1980]. in: *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010, p. 167-194.

BARROS, Manoel de. Cantigas por um passarinho à toa. [2003]. In: *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010, p. 481-484.

BARROS, Manoel de. Concerto a céu aberto para solos de aves. [1991]. In: *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010, p. 269-296.

BARROS, Manoel de. *Compêndio para uso dos pássaros*. [1960]. In: *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010, p. 91-118.

BARROS, Manoel de. Ensaios fotográficos. [2000]. In: *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010, p. 377-396.

BARROS, Manoel de. Face imóvel. [1942]. In: *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010, p. 33-43.

BARROS, Manoel de. Gramática expositiva do chão. [1966]. In: *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010, p. 119-142.

BARROS, Manoel de. Livro de pré-coisas. [1985]. In: *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010, p. 195-236.

BARROS, Manoel de. O fazedor de amanhecer. [2001]. In: *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010, p. 473-480.

BARROS, Manoel de. O livro sobre nada. [1996]. In: *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010, p. 325-354.

BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2018.

BARROS, Manoel de. Menino do mato. [2010]. In: *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010, p. 447-468.

BARROS, Manoel de. O guardador de águas. [1989]. In: *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010, p. 237-268.

BARROS, Manoel de. O livro das ignorãças. [1993]. In: *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010, p. 297-324.

BARROS, Manoel de. Poemas concebidos sem pecado. [1937]. In: *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010, p. 9-32.

BARROS, Manoel de. Poemas Rupestres. [2004]. in: *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010, p. 423-446.

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

BARROS, Manoel de. Poesias. [1947]. in: *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010, p. 47-90.

BARROS, Manoel de. Retrato do artista quando coisa. [1998]. in: *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010, p. 355-376.

BARROS, Manoel de. Tratado geral das grandezas do ínfimo. [2001]. in: *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010, p. 397-422.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia* [edição especial]. Tradução de Julio Castañon Guimarães. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. (Obras de Roland Barthes, 8). Tradução de Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 2018.

BASQUES, Messias. Os fuzis e as flechas: história de sangue e resistência indígena na ditadura. *Cadernos de Campo* (São Paulo, 1991), [S. l.], v. 27, n. 1, p. 420-429, 2018. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/143999. Acesso em: 18 jul. 2022.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Edição biligue. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAUMAN, Zygmunt. *Vidas Desperdiçadas*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Tradução de Gabriel Valadão Silva. Porto Alegre, RS: L&PM, 2019.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas, I: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas, II: Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução do alemão Irene Aron, trad. do francês Cleonice Paes Barreto Mourão. - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

BERGER. John. *Por que olhar para os animais?* Tradução De Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Fósforo, 2021.

BERMUDEZ, José Luiz. *Thinking without words*. Philosophy of mind series – New York: Oxford University Press, Inc., 2003.

BÉRTHOLO, Joana. *Ecologia*. São Paulo: Dublinense, 2022.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*: A palavra plural, 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2010.

BLANCHOT, Maurice. *A comunidade inconfessável*. Tradução de Eclair Antônio Almeida filho. - Brasília: Universidade de Brasília; São Paulo: Lume editor, 2013.

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

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

BÍBLIA. *King James Version*. Editora BVBooks, 2022. Disponível em: https://www.bkjfiel.com.br/. Acesso em: 20 ago. 2022.

BRANCO, Lúcia Castelo (Org.). *7 olhares sobre os escritos de Barros e Pessoa.* v. 2. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 1995.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *A vida escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

BRASIL DE FATO. Mariana Castro (ed.). *'Estão passando por cima da gente'*: diz cacique sobre exploração de gás e petróleo no amazonas. diz cacique sobre exploração de gás e petróleo no Amazonas. 2025. Disponível em: https://www.brasildefato.com.br/2024/02/17/estao-passando-por-cima-da-gente-diz-cacique-sobre-exploracao-de-gas-e-petroleo-no-amazonas/. Acesso em: 25 mar. 2025.

BRASIL DE FATO. Thalita Pires (ed.). *PEC das Praias pode impactar subsistência de ribeirinhos e afetar ecossistemas*: porta-voz do Greenpeace Brasil afirma que proposta visa desmantelamento da legislação de proteção ao meio ambiente. 2024. Disponível em: https://www.brasildefato.com.br/2024/06/04/pec-das-praias-pode-impactar-subsistencia-de-ribeirinhos-e-afetar-ecossistemas. Acesso em: 13 jun. 2024.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

CALVINO, Italo. *O caminho de San Giovanni*. Tradução de Roberta Barni. - São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2000.

CALVINO, Italo. *Palomar*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas. Tradução de Ivo Barroso. - São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMMAERTS, Marie-Claire; CAMMAERTS, Roger. *Ants Can Acquire Some Serial Recognition*. International Journal of Biology, [S.L.], v. 10, n. 2, p. 31, 30 mar. 2018. Canadian Center of Science and Education. http://dx.doi.org/10.5539/ijb.v10n2p31.

CANTUÁRIO, Victor André Pinheiro. Manoel de Barros, ecopoeta por natureza. *Itinerários*, Araraquara, n. 51, p. 17-33, jul./dez., 2020.

CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

CARRASCOZA, João Anzanello. *O delírio do verbo*: a poesia de Manoel de Barros e o consumo. João Anzanello Carrascoza (Org.). São Paulo: Pimenta Cultural, 2020.

CHAVEIRO, Eguimar Felício; FONSECA, Claudio Luiz de Abreu; PENALVA, Gilson. *Descolonizar o olhar, provocar a imaginação: natureza, espaço, saber e linguagem em Manoel de Barros*. REVELLI: Revista de Educação, Língua e Literatura da UEG. Inhumas., v. 11, p. 1-13, 2019.

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

COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Tradução de Diego Cervelin. Desterrro. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

COCCIA, Emanuele. *A Virada Vegetal.* Tradução de Felipe Augusto Vicari de Carli. São Paulo: N-1edições, 2018b.

COCCIA, Emanuele. *Metamorfoses*. Desenhos de Luiz Zerbini; tradução Madeleine Deschamps e Victoria Mouawad. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2020.

COPERNICUS (Europa). *2024 is the first year to exceed 1.5°C above pre-industrial level*. 2025. Disponível em: https://climate.copernicus.eu/copernicus-2024-first-year-exceed-15degc-above-pre-industrial-level. Acesso em: 21 jan. 2025.

CORREIA, Fernanda Bezerra de Aragão. *Literatura e meio ambiente: uma abordagem ecopoética em Manoel de Barros*. 2019. 106 f. Tese (Doutorado em Desenvolvimento e Meio Ambiente). Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, SE, 2019.

CORTEZ, Claudia Quiroga. Diálogo entre seres: uma aproximação ontológica ao animal na poesia de Manoel de Barros. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, [S. l.], n. 06, p. 1-11, 2011. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/8852. Acesso em: 26 out. 2022.

CUNHA, Yanna Karlla Honório Gontijo. *O andarilho Bernardo de Manoel de Barros*, 2015. 111 f. Dissertação (Programa de Pós-graduação em História da Literatura). Instituto de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2015.

DARWIN, Charles. *A origem das espécies por meio de seleção natural, ou A preservação das raças favorecidas na luta pela vida.* Organização, apresentação e tradução de Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo:* comentários sobre a sociedade do espetáculo. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DE OLIVEIRA, Joana Cabral *et al*. (Ed.). *Vozes vegetais*: diversidade, resistência e histórias da floresta. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

DE OLIVEIRA, Joana Cabral . Agricultura contra o Estado. In: DE OLIVEIRA, Joana Cabral *et al*. (Ed.). *Vozes vegetais: diversidade, resistência e histórias da floresta*. São Paulo: Ubu Editora, 2020. p. 74-93.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 2. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 2011.

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

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 4, Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 2012.

DENLINGER, David L. Diapause. In: RESH, Vincent H.; CARDÉ, Ring T. (Ed.). *Encyclopedia of insects*. Academic press, Cambridge, Massachusetts, 2009, p. 267-271.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou (A seguir)*. tradução Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. Tradução de André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Falenas: ensaios sobre a aparição, 2*. Tradução de António Preto, Eduardo Brito, Mariana Pinto dos Santos Rui Pires Cabral, Vanessa Brito. Lisboa: KKYM – 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa Moderna: Ensaio sobre o panejamento caído*. Tradução de Antonio Preto. Lisboa: KKYM, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. - São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Povo em lágrimas, povo em armas*. Tradução de Hortência Lencastre. São Paulo, SP: N-1 edições, 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges . *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires, Manantial, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DOWLING, Tim. ‘It’s the industry’s dirty secret’ why fashions oversupply problem is an environmental disaster. 2024. Disponível em: https://www.theguardian.com/fashion/2024/jan/18/its-the-industrys-dirty-secret-why-fashions-oversupply-problem-is-an-environmental-disaster. Acesso em: 08 jan. 2025.

ESPOSITO, Roberto. *Termos da política: comunidade, Imunidade, biopolítica*. Tradução de Luiz Emani Fritoli *et al*. Curitiba: Ed. UFPR, 2017.

FAUSTO, Juliana. *A cosmopolítica dos animais*. São Paulo, SP: n-1 edições, 2020.

FONSECA, Pedro Carlos Louzada. O bestiário poético de Manoel de Barros em Arranjos para assobio. *Signótica*, Goiânia, v. 33, 2021. Disponível em: https://www.revistas.ufg.br/sig/article/view/63563. Acesso em: 14 jun. 2022.

FOUCAULT. Michel. *O corpo utópico: as heterotopias*. Posfácio de Daniel Defert; Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 edições, 2013.

FRANKS, Nigel R. Ants. In: RESH, Vincent H.; CARDÉ, Ring T. (Ed.). *Encyclopedia of insects*. Academic press, Cambridge, Massachusetts, 2009, p. 24-27.

FREUD, Sigmund. A interpretação dos sonhos. In: FREUD, S. *Obras Completas*, v. 4. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia da Letras, 2019.

FREUD, Sigmund. O inquietante. In: FREUD, S. *Obras Completas*, v. 14. Tradução de Paulo César de Souza. - São Paulo: Companhia da Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. In: FREUD, S. *Obras Completas*, v. 18. Tradução de Paulo César de Souza. - São Paulo: Companhia da Letras, 2010.

FURQUIM, Laura Pereira. O acúmulo das diferenças: nota arqueológica sobre a relação entre sócio e biodiversidade na Amazônia antiga. In: DE OLIVEIRA, Joana Cabral *et al*. *Vozes vegetais: diversidade, resistência e histórias da floresta*. São Paulo: Ubu Editora, 2020. p. 125-139.

GADELHA, Sylvio de Souza. Governamentalidade neoliberal e instituição de uma infância empreendedora. In: KOHAN, Walter Omar. *Devir-criança da filosofia: infância da educação*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010. p. 123-138.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos*: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GIL, Andréia de Fátima Monteiro. *Poesia e Pantanal*: o olhar mosaicado de Manoel de Barros. 2011. 103 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2011.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *A metamorfose das plantas*. Tradução, prefácio e notas de Fabio Mascarenhas Nolasco. São Paulo: Edipro, 2019.

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica*: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1996.

HAN, Byung-Chul. *Não-coisas: reviravoltas do mundo na vida*. Tradução de Rafael Rodrigues Garcia. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2022.

HAN, Byung-Chul. *No enxame*: perspectivas do digital. Tradução de Lucas Machado. - Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2018.

HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*. Tradução de Enio Paulo Giachini. 2ª ed. Ampliada – Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2017.

HARAWAY, Donna. *O Manifesto das Espécies Companheiras: cachorros, pessoas e alteridade significativa*. Tradução de Pê Moreira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

IPCC. *Mudança do Clima 2021:* A Base Científica. Disponível em: https://www.gov.br/mcti/pt-br/acompanhe-o-mcti/sirene/publicacoes/relatorios-do-ipcc/arquivos/pdf/IPCC_mudanca2.pdf. Acesso em: 10 abr. 2021.

IRWIN, Louis N.; CHITTKA, Lars; JABLONKA, Eva; MALLATT, Jon. *Editorial: comparative animal consciousness.* Frontiers In Systems Neuroscience, [S.L.], v. 16, p. 1-4, 19 out. 2022. Frontiers Media SA. http://dx.doi.org/10.3389/fnsys.2022.998421.

JAKOBSON, Roman. O que é a poesia? In: TOLEDO, D. (Org.). *Círculo Linguístico de Praga*: estruturalismo e semiologia. Tradução de Z. de Faria, R. Toledo e D. Toledo. Porto Alegre: Globo, 1978, p. 167-180.

JUNG, Ju-Chul; KANG, Seung-Won; LEE, Moon-Suk. *Analysis of sustainable urban forms for climate change adaptation and mitigation*. Environmental and Sustainability Indicators, Volume 22, 2024, 100337, ISSN 2665-9727, https://doi.org/10.1016/j.indic.2024.100337. Disponível em: https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S2665972724000059.

KAIOWÁ, Izaque João. As plantas ouvem a nossa voz. In: DE OLIVEIRA, Joana Cabral de Oliveira (et al.) *Vozes vegetais: diversidade, resistência e histórias da floresta*. São Paulo: Ubu Editora, 2020. p. 301-311.

KASEKER, Mônica Panis; RIBEIRO, Lucas Fernando. O audiovisual como arma de defesa indígena em tempos de covid-19. *Revista Internacional de Folkcomunicação*, [S. l.], v. 18, n. 40, p. 183–198, 2020. DOI: 10.5212/RIF.v.18.i40.0011. Disponível em: https://revistas.uepg.br/index.php/folkcom/article/view/19281. Acesso em: 12 jan. 2023.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu*: palavras de um xamã Yanomami. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés; prefácio de Eduardo Viveiros de Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. *Futuro ancestral*. São Paulo: Companhia das letras, 2022.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. 1. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2020b.

KRENAK, Ailton. *O amanhã não está à venda*. São Paulo: Companhia das letras, 2020b.

LAPOUJADE, David. *As existências mínimas*. Tradução de Hortencia Lencastre. São Paulo, n-1 edições, 2017.

LAPOUJADE, David. O inaudível: uma política do silêncio. In: NOVAES, Adauto. *Mutações: o silêncio e a prosa do mundo*. São Paulo: Edições SESC, 2014.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*: ensaio de antropologia simétrica. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 2019.

LATOUR, Bruno. Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno. Tradução de Maryalua Meyer. Rio de Janeiro: Ubu Editora, 2020.

LEVINAS, Emmanuel. *Existence And Existents*. Translated by Alphonso Lingis - Netherlands: Martinus Nijhoff, 1978

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin*: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história". Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant, [tradução das teses] Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

MACIEL, Maria Esther. *Animalidades: zooliteratura e os limites do humano.* São Paulo: Editora Instante, 2023.

MACIEL, Maria Esther. *Literatura e animalidade*. 2ª ed. Rio de janeiro: Civilização Brasileira, 2021a.

MACIEL, Maria Esther. *Pequena enciclopédia de seres comuns*. Ilustrações: Julia Panadés. São Paulo: Todavia, 2021.

MAIA, Claudia Cristina. *A imagem inalcançável do todo: coleções, museus, arquivos em Italo Calvino*. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, 2013.

MAIA, Claudia Cristina. *Da coleção e do lixo: Calvino e o resíduo da escritura*. In: KLEIN, Adriana Iozzi & MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. *Escrever também é outra coisa: ensaios sobre Italo Calvino*. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2013.

MAIA, Otávio Borges. *Vocabulário Ambiental Infantojuvenil*. Colaboração: Tino Freitas; ilustrações: vários ilustradores. Brasília: Ibict, 2013.

MANCUSO, Stefano. *A planta do mundo*. Tradução Regina Silva. São Paulo: Ubu Editora. 2021.

MANCUSO, Stefano. *Nação das plantas*. Tradução Regina Silva. São Paulo: Ubu Editora. 2024.

MANCUSO, Stefano. *Revolução das plantas*. Tradução Regina Silva. São Paulo: Ubu Editora. 2019.

MARRAS, Stelio. Por uma antropologia do entre: reflexões sobre um novo e urgente descentramento do humano. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, [S.L.], n. 69, p. 250-266, 27 abr. 2018. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA). Disponível em: http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901x.v0i69p250-266. Acesso em: 03 mar. 2023.

MARRAS, Stelio. O vozerio da pós-verdade e suas ameaças civilizacionais. In: DE OLIVEIRA, Joana Cabral *et al*. (Ed.). *Vozes vegetais: diversidade, resistência e histórias da floresta*. São Paulo: Ubu Editora, 2020. p. 37-56.

MASSUMI, Brian. *O que os animais nos ensinam sobre política*. Francisco Trento, Fernanda Mello. São Paulo: n-i edições, 2017.

MATTOS, Ricardo Mendes. O primitivismo em Manoel de Barros. *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 24, p. 55-80, dez. 2020. Semestral. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/flbc. Acesso em: 17 jul. 2023.

MÜLLER Jr., Adalberto. *Encontros*: Manoel de Barros. Organização de Adalberto Müller; apresentação de Egberto Gismonte. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

MÜLLER Jr., Adalberto. Manoel de Barros: o avesso visível. *Revista USP*, n. 59, p. 275-279, 2003.

MÜLLER Jr., Adalberto; SANTOS, Elisa Duque Neves dos. *A via sacra da poesia de Manoel de Barros*. Terceira Margem. Rio de Janeiro, n. 31, p. 21-49, jun. 2015. Ano XIX.

MY OCTOPUS Teacher. Direção de Pippa Ehrlich, James Reed. Roteiro: Pippa Ehrlich, James Reed. South Africa: Netflix, 2020. (85 min.), son., color. Legendado. Disponível em: https://www.netflix.com/br/title/81045007. Acesso em: 13 fev. 2022.

NANCY, Jean-Luc. *A comunidade inoperada*. Tradução de Soraya Guimarães Hoepfner. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

NANCY, Jean-Luc. *Corpo, fora*. Tradução e organização Márcia de Sá Cavalcante Schulback. - Rio de Janeiro: 7letras, 2015.

NANCY, Jean-Luc. *The confronted community*. Translated by Amanda Macdonald. Postcolonial Studies, [S.L.], v. 6, n. 1, p. 23-36, abr. 2003.

NANCY, Jean-Luc. *The disavowed community.* (Commonalities). Translated by Philip Armstrong. New York: Fordham University Press, 2016b.

NARZT, Wolfgang; WILFLINGSEDER, Ursula; POMBERGER, Gustav; KOLB, Dieter; HÖRTNER, Horst. *Self-organising congestion evasion strategies using ant-based pheromones*. Iet Intelligent Transport Systems, [S.L.], v. 4, n. 1, p. 93, 2010. Institution of Engineering and Technology (IET). http://dx.doi.org/10.1049/iet-its.2009.0022.

NASCIMENTO, Evando. *O pensamento vegetal*: a literatura e as plantas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

NETFLIX. *A última floresta*. Direção de Luiz Bolognesi. Produção de Daniela Antonelli Aun. Roteiro de Luiz Bolognesi e Davi Kopenawa. Brasil: Gullane, 2021. (77 min.), Digital/Streaming, Colour. Legendado. Disponível em: https://www.netflix.com/br/title/81503933. Acesso em: 12 jan. 2023.

NEXO JORNAL. *Nomes e ideias: quais os planos indígenas nas eleições de 2022*. Disponível em: https://www.nexojornal.com.br/expresso/2022/04/18/Nomes-e-ideias-quais-os-planos-ind%C3%ADgenas-nas-elei%C3%A7%C3%B5es-de-2022. Acesso em: 21 jul. 2022.

NOVAES, Adauto; AGUIAR, Flávio. *O olhar.* São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PESSOA, Fernando. *Poesia completa de Alberto Caeiro*. Editora Companhia das Letras, 2016.

PIMENTA. Pedro Paulo. A voz e o silêncio. In: DE OLIVEIRA, Joana Cabral de Oliveira *et al*. *Vozes vegetais: diversidade, resistência e histórias da floresta*. São Paulo: Ubu Editora, 2020. p. 125-139.

POWELL, Jerry A. Lepidoptera. In: RESH, Vincent H.; CARDÉ, Ring T. (Ed.). *Encyclopedia of insects*. Academic press, Cambridge, Massachusetts, 2009, p. 559-587.

PROLO, Caroline; CÁRCAMO, Anna Maria. *Rumo à COP27*: o que você precisa saber sobre os temas de negociação do acordo de Paris, 2022. Disponível em: https://www.brazilclimatehub.org/wp-content/uploads/2022/09/Cartilha_Rumo-a-cop27-LACLIMA.pdf. Acesso em: 12 dez. 2022.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009a.

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009b.

RESH, Vincent H.; CARDÉ, Ring T. (Ed.). *Encyclopedia of insects*. Academic press, Cambridge, Massachusetts, 2009.

SAAVEDRA, Carola. *O inventário das coisas ausentes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SAAVEDRA, Carola. *O mundo desdobrável: ensaios para depois do fim*. - Belo Horizonte: Relicário, 2021.

SANTOS, Elisa Duque Neves dos. *A palavra poética em ritmo vegetal*: três "jardins" em poesia. Anais do VIII SAPPIL-Estudos de Literatura, v. 1, n. 1, 2017.

SANTOS, Elisa Duque Neves dos. *Manoel de Barros*: peregrinação da poesia por um conhecimento natural. Dissertação (Mestrado em Estudos da Literatura – teoria da Literatura e Literatura Brasileira). Instituto de Letras, UFF, Niterói, 2015.

SANTOS, Elisa Duque Neves dos. *Poesia Vegetal*: uma trilha biopolítica pela poesia contemporânea brasileira. 2021. 243 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Programa

de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, Intituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2021.

SANTOS, Suzel Domini. *Manoel de Barros: a oficina de transfazer natureza*. 2013. 172 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Instituto de Biocências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2013.

SASAKI, Takao; PRATT, Stephen Carl. Groups have a larger cognitive capacity than individuals. *Current Biology*, [S.L.], v. 22, n. 19, p. 827-829, out. 2012. Elsevier BV. http://dx.doi.org/10.1016/j.cub.2012.07.058.

SENADO NOTÍCIAS (Paula Groba). Senado Notícias (ed.). *Brasil é confirmado como sede da COP 30 em 2025*. 2023. Disponível em: https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2023/12/12/brasil-e-confirmado-como-sede-da-cop-30-em-2025. Acesso em: 22 fev. 2024.

SHELDRAKE, Merlin. A trama da vida: como os fungos constroem o mundo. Tradução de Gilberto Stam. São Paulo: Fósforo / Ubu Editora, 2021.

SLOTERDIJK, Peter. *Esferas I*: bolhas. Tradução de José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2016.

SICK, Helmut. *Ornitologia Brasileira I*; ilustrações Paul Barruel; pranchas coloridas Paul Barruel e John P. O'Neill; coordenação e atualização José Fernando Pacheco. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

SILVA, Eli Brandão da; LIMA, Huerto Eleuterio Pereira. *Teopoética do traste em Manoel em Barros*. Soletras, [S.L.], n. 36, p. 105-127, 8 out. 2018. Universidade de Estado do Rio de Janeiro. http://dx.doi.org/10.12957/soletras.2018.33799.

SILVA, Luan dos Santos. *Compor silêncios: a imagética do inútil na poética de Manoel de Barros*. Trabalho de conclusão de curso. Universidade do Estado de Minas Gerais; Orientadora: Fernanda Gontijo Araújo de Abreu, 2017.

SILVA, Luan dos Santos. *Despalavras do inútil*: poesia e imagem em Manoel de Barros, 2019; Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens). Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais; Orientador: Luiz Carlos Gonçalves Lopes, 2021.

SILVA, Luan dos Santos. Poetas da natureza: a poética da existência em Alberto Caeiro e Manoel de Barros. In: Luiz Lopes (Org.). *Além de nossa esquina*: ensaios sobre literatura, arte e filosofia [livro eletrônico]. Belo Horizonte: Atafona Casa Editorial dos Novos Autores, 2020.

SOARES, Antonio Carlos. *Conceitos outros*: as coisas e a Virada Ontológica. Oficina do historiador, Porto Alegre, v. 13, n. 1, p. 1-12, jan.-jun., 2020.

SONTAG, Susan. A caverna de Platão. In: SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 13-35.

TERRA (org.). *'Estamos pisando no acelerador'*: diz presidente da Petrobras. 2025. Disponível em: https://www.terra.com.br/economia/estamos-pisando-no-acelerador-diz-presidente-da-petrobras,24db8c165ee563228c0a98f23f99bde2zgyr71rh.html#social-comments. Acesso em: 25 mar. 2025.

THE SUBSTANCE *(A substância)*. Direção de Coralie Fargeat. Produção de Coralie Fargeat *et al.* Roteiro: Coralie Fargeat. França, Reino Unido: Working Title Films, Blacksmith, 2024. (141 min.), Digital, color. Legendado.

TRIPLEHORN, Charles A. & JOHNSON, Norman F. Estudo dos insetos. Tradução de Noverítis do Brasil. 2ª ed. São Paulo: Cencage Learning, 2015.

UNIVERSIDADE Federal de Minas Gerais – UFMG. *Diálogos pela (re)existência em um mundo comum*. Youtube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=WzsAGSjVCsQ&ab_channel=UniversidadeFederaldeMinasGerais-UFMG. Acesso em: 21 jul. 2022.

UK COP26. *A COP26 explicada*. Disponível em: A-COP26-Explicada.pdf (ukcop26.org). Acesso em: 21 jul. 2022.

UN (Inglaterra). Un (org.). *Biodiversity: our strongest natural defense against climate change. our strongest natural defense against climate change*. 2022. Disponível em: https://www.un.org/en/climatechange/science/climate-issues/biodiversity. Acesso em: 23 nov. 2023.

VERONESE, Osmar; ALMEIDA, Jaqueline Reginaldo de. O descaso com o direito fundamental à saúde dos povos indígenas no enfrentamento da pandemia de covid-19: a consolidação de uma necropolítica no Brasil. *Pensar*: Revista de Ciências Jurídicas, [S.L.], v. 26, n. 3, p. 1-17, 2021.

VIEIRA, Camila de Freitas; ZANON, Ângela Maria. Um olhar sobre a questão ambiental a partir da poesia de Manoel de Barros. *Philologus*, Rio de Janeiro, v. 75, p. 3048-3058, dez. 2019. Suplemento: Anais da XIVJNLFLP.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Cosmological Perspectivism in Amazonia and Elsewhere*. Four Lectures given in the Department of Social Anthropology, University of Cambridge, February–March 1998; Introduction by Roy Wagner. – Hau Masterclass Series. 2012. Disponível em: https://haubooks.org/cosmological-perspectivism-in-amazonia/. Acesso em: 20 dez. 2022.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Who Is Afraid of the Ontological Wolf? Some Comments on an Ongoing Anthropological Debate. In: *The Cambridge Journal of Anthropology*, v. 33, 2015, n. 1, p. 2–17.

ZHA, Lingyan; LIU, Wenke; ZHANG, Yubin; ZHOU, Chengbo; SHAO, Mingjie. *Morphological and Physiological Stress Responses of Lettuce to Different Intensities of Continuous Light*. Frontiers In Plant Science, [S.L.], v. 10, p. 1-14, 6 nov. 2019. Frontiers Media SA. http://dx.doi.org/10.3389/fpls.2019.01440.

ZONE OF INTEREST *(Zona de interesse)*. Direção de Jonathan Glazer. Produção de Ewa Puszczyńska *et al.* Roteiro: Jonathan Glazer e Lukas Feigelfeld. Polonia, Reino Unido e Estados Unidos: A24 Studios, 2023. (105 min.), Digital, color. Legendado.

WAGNER, Roy. Facts force you to believe in them; perspectives encourage you to believe out of them. In: CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Cosmological Perspectivism in Amazonia and Elsewhere*: four lectures given in the department of social anthropology. University Of Cambridge: Hau Masterclass Series, 1998. p. 11-44. February–March 1998. Disponível em: https://haubooks.org/cosmological-perspectivism-in-amazonia. Acesso em: 20 dez. 2022.

WISNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo*: Drummond e a mineração. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

WITOTO, Vanda. *Instagram*. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CeFTQ7uD6wl/. Acesso em: 21 jul. 2022.

WOHLLEBEN, Peter. *A vida secreta dos animais*. Tradução de Sonali Bertuol. recurso digital - 1. ed. - Rio de Janeiro: Sextante, 2019.

WOHLLEBEN, Peter. *The Heartbeat of Trees: embracing our ancient bond with forests and nature* (english edition). Canada: Greystone Books, 2021. 254 p. Tradução Jane Billinghurst. Disponível em: https://ler.amazon.com.br/kp/embed?asin=B08TT3ZGPV&preview=newtab&linkCode=kpe&ref_=cm_sw_r_kb_dp_9SWXG9B4C30HNSMPV7C0. Acesso em: 23 fev. 2024.

WORLD ECONOMIC FORUM (Mundial). World Economic Forum (org.). *The Global Risks Report 2023: 18th edition insight report*. 2023. Disponível em: https://www3.weforum.org/docs/WEF_Global_Risks_Report_2023.pdf. Acesso em: 23 nov. 2023.

YOUTUBE. Ubu Editora (ed.). *Lançamento: a cosmopolítica dos animais por juliana fausto*. 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bPOkGv5kiPQ&ab_channel=n-1edi%C3%A7%C3%B5es. Acesso em: 28 dez. 2023.

YOUTUBE. remhq. *R.E.M. - Shiny Happy People (Official Music Video)*. 2009. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=YYOKMUTTDdA&ab_channel=remhq. Acesso em: 05 jan. 2021.

YOUTUBE. Só dez por cento é mentira. Direção de Pedro Cezar. Produção de Marcio Costa. Brasil, 2010. (81 min.), P&B. Disponível em: https://youtu.be/ZdDmLBPqDvY. Acesso em: 20 jul. 2023.