

ANA CAROLINA CERNICCHIARO

*Perspectivismo literário e neotenia:  
“Axolotl” e outras zoobiografias*

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina para obtenção do Grau de Doutor em Literatura, área de concentração Teoria Literária, linha de pesquisa Teoria da Modernidade, sob a orientação do Professor Doutor Sérgio Luiz Rodrigues Medeiros.

Desterro  
2013

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Cernicchiaro, Ana Carolina

Perspectivismo literário e neotenia: [tese] : "Axolotl"  
e outras zobiografias / Ana Carolina Cernicchiaro ;  
orientador, Sérgio Luiz Rodrigues Medeiros - Florianópolis,  
SC, 2013.  
221 p. ; 21cm

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-  
Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Perspectivismo. 3. Arte e  
animalidade. 4. Devir. 5. Neotenia. I. Medeiros, Sérgio  
Luiz Rodrigues. II. Universidade Federal de Santa  
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. III.  
Título.

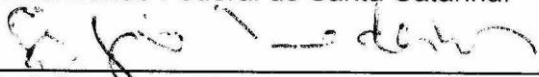
**“Perspectivismo literário e neotonia: Axolotl e outras zoobiografias”**

**ANA CAROLINA CERNICCHIARO**


Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do título

**DOUTOR EM LITERATURA**

Área de concentração em Teoria Literária e aprovada na sua forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.



Prof. Dr. Sérgio Medeiros  
ORIENTADOR



---

Profa. Dra. Susana Scramim  
COORDENADORA DO CURSO

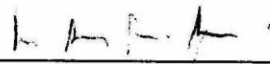
**BANCA EXAMINADORA:**



Prof. Dr. Sérgio Medeiros (UFSC)  
ORIENTADOR E PRESIDENTE

---

Prof. Dr. Eduardo Viveiros de Castro (Museu Nacional/UFRJ)



Prof. Dr. Sérgio Alcides (UFMG)



Prof. Dr. Carlos Eduardo Capela (UFSC)



Prof.ª Dra. Ana Luiza Andrade (UFSC)



Prof. Dr. Jorge Wolf (UFSC)



## Dedicatória

um deus também é o vento  
só se vê nos seus efeitos  
árvores em pânico  
bandeiras  
água trêmula  
navios a zarpar

me ensina  
a sofrer sem ser visto  
a gozar em silêncio  
o meu próprio passar  
nunca duas vezes  
no mesmo lugar

a este deus  
que levanta a poeira dos caminhos  
os levando a voar  
consagro este suspiro

nele cresça  
até virar vendaval

Paulo Leminski



## Agradecimentos

Ao Gus pelo amor, pela paz, pelos abraços que acalmam quando tudo parece desmoronar, pela presença serena que enche de vida os meus dias. A meus pais pelo amor incondicional, pelo apoio indispensável, pela ternura e dedicação sempre tão intensos e verdadeiros, por acreditarem e tornarem possível. A minhas avós, meu irmão e meus sogros, pelos carinhos e cuidados. Ao Francesco, que há mais de 16 anos felinamente me ensina uma outra maneira de olhar. Aos amigos, tantos e tão queridos, pelas risadas, pela torcida, pelos ombros, pelo carinho, pela paciência (em especial àqueles que se envolveram de maneira mais intensa nas angústias, alegrias e questionamentos do doutorado: Flávia, Alexandre, Elisa, Maíra, Flávia, Byron, Luz, Larissa, Alessandra, Daniela, Viviane, entre muitos outros...).

Ao professor Sérgio Medeiros pelo suporte nestes seis anos de trabalho conjunto, por estimular este projeto e inspirar um pensamento menos antropocêntrico sobre a literatura e o mundo. Aos professores Sérgio Alcides, Ana Luiza Andrade, Carlos Eduardo Capela e Joca Wolff, pelas leituras minuciosas, pela discussão estimulante e contribuições decisivas; aos dois últimos, agradeço também as importantes considerações durante o exame de qualificação. Ao professor Eduardo Viveiros de Castro, pela receptividade e ideias instigantes. Ao professor Fermín Rodríguez pelo acolhimento em San Francisco durante o estágio da bolsa-sanduíche e pelas aulas enriquecedoras. À Flávia Cera pela leitura atenta e dedicada e pelas sugestões preciosas. Ao professor Raúl Antelo pelas aulas imprescindíveis. Ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e em especial à coordenadora, professora Susana Scramim, pelo apoio.

Ao CNPq pela bolsa de pesquisa concedida durante o doutorado no Brasil e à CAPES pelo auxílio financeiro no período do estágio-sanduíche nos Estados Unidos.





*Mas então a gente sai a vagar de noite,  
como sem dúvida também tantos servidores de  
Dama Ciência, e se a gente vive de verdade, se a  
noite e a respiração e o pensamento enlaçam  
essas malhas que tanta definição separa, pode  
ocorrer que entremos nos parques de Jalpur ou de  
Delhi, ou que no coração de Saint-Germain-des-  
Prés consigamos roçar outro perfil do homem;  
podem nos acontecer coisas irrisórias ou terríveis,  
podemos ter acesso a ciclos que começam na  
porta de um café e desembocam numa força na  
praça central de Bagdá, ou pisar numa enguia na  
rue Du Dragon, ou ver de longe como num tango  
essa mulher que nos encheu a vida de espelhos  
partidos e de nostalgias estruturalistas (ela não  
acabou de se pentear, nem nós, nossa tese de  
doutoramento); porque não se trata de enfumar a  
voz, essas coisas ocorrem de repente como os  
gatos ou o transbordar da banheira enquanto  
atendemos o telefone, mas somente acontecem  
com os que levam o gato no bolso, a noite é ruiva  
e úmida, alguém assobia sob um portal, a zona  
franca começa.*

Julio Cortázar



## Resumo

A proposta desta tese é pensar de que maneira a literatura (e a arte, de maneira geral), enquanto processo de abandono de si, de cancelamento do eu, de fim da identidade, se torna também um espaço de abertura ao outro, de troca de perspectivas, de contaminação de pontos de vista, de devir. Desta maneira é que podemos aproximar a arte do perspectivismo multinaturalista, este aspecto do pensamento indígena segundo o qual humanidade, intencionalidade e subjetividade não são exclusividade dos seres humanos, mas habilidades de uma infinidade de outras espécies, potencialidades que se espalham por todo o cosmos. Nesta teoria pós-humanista ou não-antropocêntrica, as dicotomias entre mesmidade e alteridade, humanidade e animalidade, natureza e cultura, sujeito e objeto são colocadas em questão. Para o ideal epistemológico xamânico, conhecer é personificar, inverter posições com o objeto de conhecimento, deixá-lo ser sujeito. Se, deste modo, o xamanismo é, conclui Eduardo Viveiros de Castro, “uma diplomacia cósmica dedicada à tradução entre pontos de vista ontologicamente heterogêneos”, também o é a literatura, pois, como xamãs, aqueles que entram no espaço literário - escritores e leitores - se tornam múltiplos, indiscerníveis, superdivididos, entram em constante devir, transmutando perspectivas, passando a olhar pelos olhos do outro. É isso que percebemos em alguns textos e performances de João Guimarães Rosa, Nuno Ramos, Clarice Lispector, Joseph Beuys, Bonnie Sherk, Mark Dion e, principalmente, no conto "Axolotl", de Julio Cortázar. Além da radical experiência de comutação de perspectivas, de devir-homem do axolotl e devir-axolotl do homem, este conto ainda desperta uma reflexão sobre a humanidade como incompletude. O axolotl é uma espécie de salamandra que passa toda sua vida na forma larval e nunca perde seus traços juvenis, mesmo assim é capaz de se reproduzir, transformando-se em uma nova espécie. Muitos teóricos evolucionistas propuseram que este fenômeno (chamado neotenia) seria uma chave para entender a evolução do homem, no sentido de que nós, assim como o axolotl, também somos seres neotênicos, seres incompletos cuja subjetividade emerge no encontro com a alteridade. Assumir esta neotenia implicaria questionar o ser como coisa separada, completa e absoluta, significaria admitir uma ontologia do ser-com, em que não há fixação do eu, mas ficção do eu, fricção do eu com muitas outras coisas que o contagiam, afetação infinita e múltipla, uma ontologia onde, em meio a todas as diferenças indomesticáveis, não há um eu nem um outro, apenas um nós singularmente plural, um eu que é um “devir entre

multiplicidades”, uma porta, um limiar onde o mesmo e o outro não se delimitam, mas se abrem infinitamente.

**Palavras-chave:** Literatura. Perspectivismo. Devir. Arte e animalidade. Neotenia. Ser-com.

## Abstract

The proposal of this thesis is to reflect how literature (and art, in general), as process of abandonment of the self and relinquishment of identity, becomes a space of openness to the other, exchange of perspectives, and contamination of points of view. With this in mind, is possible to associate art with perspectivism or multinaturalism, this aspect of Amerindian thought that calls the dichotomies between subject and object, selfness and otherness, nature and culture, humanity and animality into question. According to this post-humanistic or non-anthropocentric theory, humanity, subjectivity and intentionality are not exclusive of humankind, but abilities of an infinity of other species, potentialities spread throughout the whole cosmos. To the epistemological ideal of the shaman, to know is to personify, to take on the point of view of that which must be known. For this reason shamanism is, concludes Eduardo Viveiros de Castro, a cosmic diplomacy dedicated to translate heterogeneous points of view. Likewise is literature, because, as shamans, those who enter in literary space - writers and readers - become multiples, divided and indiscernible, exchange perspectives, look through the eyes of the other. This is evident in texts by João Guimarães Rosa, Nuno Ramos, Clarice Lispector, as well as performances by Joseph Beuys, Bonnie Sherk, Mark Dion and, mainly, in the short story "Axolotl", by Julio Cortázar. In addition to the radical experience of interchange of perspectives, of becoming-man of an axolotl and becoming-axolotl of a man, the Cortázar's short story leads us to reflect on humankind as incompleteness. The axolotl is a type of salamander that uniquely spends its whole life in its larval form. They never lose their juveniles traits, even so they are capable of reproduction, becoming a new species. Many evolutionary theorists propose that this phenomenon (called neoteny) has been a key feature in human evolution; i.e., as the axolotl, we too are neotenic species, incomplete beings which subjectivity emerges through the encounter with others. Therefore, to acknowledge this neoteny implies to call into question the being as a separated, complete and absolut thing. It means to admit an ontology of being-with. An ontology where there is no self fixation, but self fiction, friction of the self with several other things, contagiousness, infinite and multiple affection. The self as a becoming between multiplicities, a door, a threshold where there is no limit between the self and the other, but infinite openness.

**Keywords:** Literature. Perspectivism. Becoming. Art and animality. Neoteny. Being-with.

## Sumário

<i>Perspectivismo e literatura (nota introdutória)</i> .....	19
<b>Capítulo I</b>	
<i>O não-eu escrito</i> .....	27
<i>Je est un autre</i> .....	31
<i>O devir-axolotl do homem e o devir-homem do axolotl</i> .....	42
<i>Da micropolítica ativa à diplomacia cósmica</i> .....	47
<i>Histórias de continuidade</i> .....	52
<i>Animalidade e perspectivismo</i> .....	57
<i>A caça como guerra</i> .....	62
<i>O anel de Moebius</i> .....	70
<b>Capítulo II</b>	
<i>Sob a perspectiva do axolotl</i> .....	73
<i>“A inconstância da alma selvagem”</i> .....	80
<i>Jaguaridade canibal, canibalismo jaguar</i> .....	92
<i>A literatura Irapadi</i> .....	106
<b>Capítulo III</b>	
<i>Múltiplas fronteiras</i> .....	109
<i>Com-paixão: a brutal contiguidade</i> .....	115
<i>“Eu sou uma lebre”</i> .....	127
<i>Animais enjaulados</i> .....	138
<i>Um encontro com Bobby</i> .....	146
<i>A máquina antropológica</i> .....	153
<i>Acolhendo “animots”</i> .....	165
<b>Capítulo IV</b>	
<i>Xolotl e a metamorfose do duplo</i> .....	171
<i>O homem neotênico</i> .....	182
<i>Da educação humanista ao “experimentum linguae”</i> .....	186
<i>A lição do axolotl</i> .....	193
<i>De múltiplos devires e finitudes infinitas (Nota para além da neotenia)</i> .....	198
<b>Referências bibliográficas</b> .....	201









*Perspectivismo e literatura (nota introdutória)*

*Se quiséssemos verdades caseiras,  
deveríamos ter ficado em casa*  
Clifford Geertz<sup>1</sup>

Em 1998, num diálogo com o antropólogo francês Bruce Albert, do *Institut de Recherche pour le Développement*, o pensador e líder político yanomami Davi Kopenawa apresenta ao seu interlocutor uma descrição dos espíritos *xapiripë* que interagem com os xamãs de seu povo:

Os espíritos *xapiripë* dançam para os xamãs desde o primeiro tempo e assim continuam até hoje. Eles parecem seres humanos mas são tão minúsculos quanto partículas de poeira cintilantes. Para poder vê-los deve-se inalar o pó da árvore *yākōanahi* muitas e muitas vezes. Leva tanto tempo quanto para os brancos aprender o desenho de suas palavras.

(...)

Os espíritos são tão numerosos porque eles são as imagens dos animais da floresta. Todos na floresta têm uma imagem *utupë*: quem anda no chão, quem anda nas árvores, quem tem asas, quem mora na água. São estas imagens que os xamãs chamam e fazem descer para virar espíritos *xapiripë*. Estas imagens são o verdadeiro centro, o verdadeiro interior dos seres da floresta. As pessoas comuns não podem vê-los, só os xamãs. Mas não são imagens dos animais que conhecemos agora. São imagens dos pais destes animais, são imagens dos nossos antepassados.

No primeiro tempo, quando a floresta estava ainda jovem, nossos antepassados eram humanos com nomes de animais e acabaram virando caça. São eles que flechamos e comemos hoje. Mas suas imagens não desapareceram e são elas que agora dançam para nós como espíritos *xapiripë*. Estes antepassados são verdadeiros antigos. Viraram

---

<sup>1</sup> GEERTZ, Clifford. *Nova luz sobre a antropologia*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001. p. 67.

caça há muito tempo mas seus fantasmas permanecem aqui. Têm nomes de animais mas são seres invisíveis que nunca morrem. A epidemia dos brancos pode tentar queimá-los e devorá-los, nunca desaparecerão. Seus espelhos brotam sempre de novo.

Os brancos desenham suas palavras porque seu pensamento é cheio de esquecimento. Nós guardamos as palavras dos nossos antepassados dentro de nós há muito tempo e continuamos passando-as para os nossos filhos. As crianças, que não sabem nada dos espíritos, escutam os cantos dos xamãs e depois querem ver os espíritos por sua vez. É assim que, apesar de muito antigas, as palavras dos *xapiripë* sempre voltam a ser novas. São elas que aumentam nossos pensamentos. São elas que nos fazem ver e conhecer as coisas de longe, as coisas dos antigos. É o nosso estudo, o que nos ensina a sonhar. Deste modo, quem não bebe o sopro dos espíritos tem o pensamento curto e enfumaçado; quem não é olhado pelos *xapiripë* não sonha, só dorme como um machado no chão<sup>2</sup>.

Gostaria de sublinhar dois momentos desta riquíssima exposição dos “espíritos xamânicos” feita por Kopenawa. O primeiro está logo no início do texto: “Para poder vê-los [os *xapiripë*] deve-se inalar o pó da árvore *yākōanahi* muitas e muitas vezes. Leva tanto tempo quanto para os brancos aprender o desenho de suas palavras”. O segundo é aquele que abre o último parágrafo: “Os brancos desenham suas palavras porque seu pensamento é cheio de esquecimento. Nós guardamos as palavras dos nossos antepassados dentro de nós há muito tempo e continuamos passando-as para os nossos filhos”. Chamo a atenção para estes fragmentos porque proponho ler neles uma aproximação entre estas duas máquinas de guerra (no sentido deleuze-guattariano do termo)<sup>3</sup>: a experiência xamânica e a escritura. Para isso, é necessário

---

<sup>2</sup> O depoimento de Davi Kopenawa foi recolhido em 1998 na aldeia onde vive por Bruce Albert e foi publicado com o título “Sonhos das origens” no livro *Povos Indígenas no Brasil (1996-2000)*, do Instituto Socioambiental. (KOPENAWA, 2000).

<sup>3</sup> Segundo Deleuze e Guattari, a máquina de guerra não tem a guerra como objeto, e sim “o traçado de uma linha de fuga criadora, a composição de um

primeiramente entender o que significa o xamanismo entre os povos ameríndios, ou melhor, o perspectivismo, que seria a ontologia ou a ética que motiva esta prática.

Desenvolvido por Eduardo Viveiros de Castro em parceria com Tânia Stolze Lima a partir das concepções indígenas (em especial das tribos de origem tupi-guarani) de mundo, pessoa, sujeito, humano e não-humano, o perspectivismo multinaturalista se refere a um aspecto do pensamento ameríndio que define que “o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas, humanas e não-humanas, que o apreendem segundo pontos de vista distintos” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002a, p. 347). Para esta cosmologia, a consciência e a cultura, a subjetividade e a intencionalidade não são exclusividade dos humanos, mas potencialidades de uma infinidade de outras espécies. Cada uma das diferentes formas de vida vê sua própria espécie como humana, considerando as outras como animais ou espíritos. Isso porque, para o pensamento perspectivista, a forma manifesta de cada espécie seria um envoltório, uma roupa, que esconde a forma interna humana (a forma mítica original de todos os seres) e que é visível apenas aos olhos da própria espécie ou “de certos seres transespecíficos, como os xamãs” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002a, p. 351). Trata-se de um verdadeiro relativismo (aquele que, como dizem Deleuze e Guattari, não constitui “uma relatividade do verdadeiro, mas ao contrário uma verdade do relativo” (2010, p. 154)), uma espécie de pós-humanismo, um humanismo não-antropocêntrico, um “humanismo do outro homem” (para usar um título de Lévinas) ou ainda um “humanismo interminável” (a fórmula é de Viveiros de Castro) que se estende a diferentes formas de vida, uma potencialidade que se espalha por todo o cosmos.

Ainda que o xamanismo e o canibalismo evidenciem e potencializem de forma mais clara esta concepção ontológica, ela está disseminada por toda a sociedade indígena, regendo as relações sociais (humanas e não-humanas) como um todo. Inversamente, no nosso pensamento ocidental, ela estaria marginalizada, lançada à parte do fogo - como “aquilo que uma cultura reduz à destruição e às cinzas, aquilo com o que ela não pode conviver, aquilo que ela faz um incêndio

---

espaço liso e o movimento dos homens nesse espaço”, ela pode, no entanto, encontrar a guerra, mas “como seu objeto sintético e suplementário, dirigido então contra o Estado, e contra a axiomática mundial exprimida pelos Estados”. Neste sentido, um movimento artístico ou “ideológico” pode ser uma máquina de guerra. (DELEUZE e GUATTARI, 2007, p. 109).

eterno” (PELBART, 2000, p. 56)<sup>4</sup> -, enfim, confinada a campos bastante restritos do nosso pensamento, como a literatura e a arte.

A arte seria, portanto, uma espécie de reserva ecológica ou parque natural, uma zona onde, explica Lévi-Strauss, "o pensamento selvagem, tal como as espécies selvagens, acha-se relativamente protegido, (...) com todas as vantagens e os inconvenientes relacionados com uma fórmula tão artificial" (1989, p. 245). Os inconvenientes a que se refere Lévi-Strauss, podemos adivinhar, estão na própria ideia de reserva, de arte autônoma, separada da vida comum: a arte como inofensiva (sem efeito na realidade), sagrada (torre de marfim), menor (inferior à ciência enquanto produtora de conhecimento, enquanto epistemologia)<sup>5</sup> ou superior em relação às outras formas de pensar (como se apenas ela pudesse dar conta de uma revisão da história).

Pois bem, nada mais distante do perspectivismo do que uma arte autônoma. A arte capaz de se aproximar do perspectivismo é justamente uma arte imbricada no mundo, que a ele se junta para se tornar uma forma não mais binária (arte *versus* mundo), mas disseminada, xamânica, híbrida. Uma arte como pensamento selvagem, no sentido lévi-straussiano do termo, ou seja, não o pensamento dos selvagens nem o de uma humanidade primitiva e arcaica, mas um pensamento em estado selvagem, não domesticado ou cultivado, que não visa um rendimento, uma função. Uma arte que é máquina de guerra justamente

---

<sup>4</sup> Pelbart desenvolve esta idéia a partir de Maurice Blanchot e seu livro *A parte do fogo*.

<sup>5</sup> "No caso do Ocidente, é como se o pensamento selvagem tivesse sido oficialmente confinado à prisão de luxo que é o mundo da arte; fora dali ele seria clandestino ou 'alternativo'. Para nós, a arte é um contexto de fantasia, nos múltiplos (inclusive pejorativos) sentidos que poderia ter a expressão: o artista, o inconsciente, o sonho, as emoções, a estética... A arte é uma 'experiência' apenas no sentido metafórico. Ela pode até ser emocionalmente superior, mas não é epistemologicamente superior a nada, sequer ao 'senso prático' cotidiano. Epistemologicamente superior é o conhecimento científico: é ele quem manda. A arte não é ciência e estamos conversados. É justamente essa distinção que parece não fazer nenhum sentido no que eu estou chamando de epistemologia xamânica, que é uma epistemologia estética. Ou estético-política, na medida em que ela procede por atribuição de subjetividade ou 'agência' às chamadas coisas. Uma escultura talvez seja a metáfora material mais evidente desse processo de subjetivação do objeto. O que o xamã está fazendo é um pouco isso: esculpindo sujeitos nas pedras, esculpindo conceitualmente uma forma humana, isto é, subtraindo da pedra tudo aquilo que não deixava ver a 'forma' humana ali contida". (VIVEIROS DE CASTRO, 2008, p. 43)

porque, ao se envolver com o mundo, questiona-o, coloca-o em questão. Como nos lembra Carl Einstein, as obras de arte “nos ocupam unicamente na medida em que contêm meios suscetíveis de modificar a realidade, a estrutura do homem e o aspecto do mundo”. A questão, resume ele, é como a obra de arte deixa-se integrar em uma dada concepção de mundo e em que medida ela a destrói ou a ultrapassa. Importa, portanto, tentar “uma etnologia da arte, onde a obra não fosse mais considerada como um fim em si, mas como uma força viva e mágica. Somente sob esta condição é que as imagens podem recuperar sua importância de energias ativas e vitais” (EINSTEIN apud DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 28). Nas palavras de Hélio Oiticica, “a fundação de uma obra não é a produção infinita do objeto: é a formulação de uma possibilidade de vida” (OITICICA, 1970).

Não é fundação do objeto, nem tampouco representação de um objeto. Não apenas porque a arte não funda nada e porque a ideia de representação já foi vista e revista pela crítica, mas também porque na literatura não há objeto sobre o qual se fala e nem mesmo um sujeito, uma identidade que fala. Apenas uma arte que substitua a dicotomia hierárquica entre sujeito e objeto pela indiscernibilidade, pela nebulosidade das fronteiras entre o mesmo e o outro é capaz de formular novas possibilidades de vida, novos mundos possíveis.

Como argumentam Deleuze e Guattari, um livro não tem sujeito ou objeto, pois, enquanto agenciamento, está sempre em relação com outro objeto, com outros “corpos sem órgãos”. Atribuí-lo a um sujeito é negligenciar o trabalho das diferentes matérias que o formam e a exterioridade de suas correlações. Sendo assim, não se deve tentar compreender um livro, antes perguntar com o que ele funciona, com o que ele se conecta, “em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua, com que corpos sem órgãos ele faz convergir o seu. Um livro existe apenas pelo fora e no fora” (DELEUZE e GUATTARI, 2009, p. 12).

E é esse um dos pontos que nos permite aproximar literatura e perspectivismo ameríndio. Enquanto expressões míticas, arte e xamanismo falam de um estado do ser onde o eu e o outro se interpenetram, em um mesmo meio pré-subjetivo e pré-objetivo. Enquanto a ciência ocidental transforma os seres vivos (homens ou animais), seus corpos e suas habilidades (a carne ou o trabalho) em objeto, reduzindo a intencionalidade dos seres a zero, desanimizando e instrumentalizando o mundo, o perspectivismo busca perceber o que há de subjetividade, de alma, em todos os seres, inclusive naqueles que consideramos inanimados. Para a epistemologia xamânica, o objeto é

sempre um sujeito pouco interpretado: "Sejamos objetivos? - Não! Sejamos subjetivos, diria um xamã, ou não vamos entender nada" (VIVEIROS DE CASTRO, 2008, p. 42).

Diferentemente de nossa ciência, a arte se constrói a partir desta epistemologia, tão perspectivista, de que conhecer é perceber subjetividades, personificar, trocar de ponto de vista com o objeto e inverter posições com esse objeto, deixá-lo ser sujeito. Ao mesmo tempo que artista/escritor e espectador/leitor perdem sua autoridade sobre o outro, este outro deixa de ser coisa objetivada, instrumentalizada, e volta a ser sujeito personificado, chegando a uma troca radical de perspectivas. Neste sentido, se o xamanismo é "uma diplomacia cósmica dedicada à tradução entre pontos de vista ontologicamente heterogêneos" (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 320), também o é a literatura, pois, como xamãs, aqueles que entram no espaço literário - escritores e leitores - se tornam múltiplos, indiscerníveis, superdivididos, entram em constante devir, transmutando perspectivas, passando a olhar pelos olhos do outro<sup>6</sup>.

Daí Elizabeth Costello (a polêmica personagem de *The Lives of Animals*, de Coetzee) concluir que a experiência da escrita é xamânica e deve ser lida como xamânica. Em sua análise do poema "The Jaguar"<sup>7</sup>, de Ted Hughes, ela explica que Hughes não escreve sobre os jaguares

---

<sup>6</sup> Roland Barthes já deixava explícita essa conexão ao usar o exemplo do xamã das sociedades primitivas como alternativa ao autor positivista, enquanto perda de origem da voz no texto: "nas sociedades etnográficas, a narrativa nunca é assumida por uma pessoa, mas por um mediador, xamã ou recitante, de quem, a rigor, se pode admirar a *performance* (isto é, o domínio do código narrativo), mas nunca o 'gênio'". (BARTHES, 2004, p. 58).

<sup>7</sup> "The Jaguar" foi publicado em *The Hawk in the Rain*, em 1957. Vejamos a bela tradução de Sérgio Alcides: "Macacos se espreguiçam cultuando pulgas ao sol./ Guincham os papagaios, como ardendo, ou gingam / Feito putas a fim de atenção e amendoim. / Fatigados pela indolência, o tigre e o leão / Jazem imóveis como o sol. O rolo da jibóia / Fossiliza-se. Jaula após jaula está vazia, ou / Fede ao palheiro onde tresanda um dorminhoco. / Para pintar num quarto de criança a cena é boa. / Mas quem percorre a ala com os outros atinge / A jaula onde uma multidão vem ver, mesmerizada / Como criança sonhando, um jaguar furioso a girar / Pelo breu da prisão que a broca do seu olhar punge / Num curto pavio feroz. Sem fastio - / Os olhos contentes no seu fogo cegante, / Os ouvidos ao surdo tambor do seu sangue - / Revolta-se ante as grades, mas para ele não há jaula / Mais do que para o visionário existe sua cela: / É seu passo o sertão que a liberdade tem defronte: / O mundo rola embaixo do ímpeto de suas patas. / No chão de sua jaula se derramam os horizontes" (HUGHES, 2010, p. 40).



em geral, mas sobre o jaguar, sobre a jaguaridade encarnada naquele jaguar. O poeta não tenta encontrar uma ideia abstrata sobre o animal, mas se compromete, se engaja com ele. De modo que, se ao ler esse poema, nós nos tornamos por um instante um jaguar ("he ripples within us, he takes over our body, he is us" (COETZEE, 1999, p. 53)), é porque neste processo também o leitor vive essa experiência xamânica de estar cara a cara com o animal, de ser tomado pelo jaguar. Nas palavras de Costello: "a primitive experience (being face to face with an animal), a primitivism poem, and a primitivism theory of poetry to justify it" (COETZEE, 1999, p. 53).

Não se trata, no entanto, de simplesmente substituir as diferentes teorias ocidentais por teorias ameríndias, mas de pensá-las conjuntamente, de colocá-las lado a lado, de tomar as ideias indígenas como conceitos filosóficos, para, quem sabe assim, superarmos nosso etnocentrismo e vislumbrarmos uma ética mais heterogênea e menos antropocêntrica da literatura e da arte, para percebermos com que a máquina literária está ligada, e deve ser ligada, para funcionar.

Os textos estudados aqui se ligam à máquina de guerra do perspectivismo, uma máquina de guerra que, contra os grandes divisores, apresenta as multiplicidades, as variações infinitesimais. Uma máquina de guerra capaz de nos mostrar que é possível sermos outros, capaz de nos levar a outros lugares, de nos desterritorializar, de nos permitir outra relação com o inumano, de nos levar a um devir-animal (que é justamente o que faz de um livro uma máquina de guerra).

Entre estas máquinas de guerra que nos abrem um caminho menos estreito, menos demarcado no meio das muralhas das dicotomias ocidentais estão "Meu tio o Iauaretê", de João Guimarães Rosa, este conto perspectivista que nos leva a pensar o devir-índio de um sertanejo e o devir-onça de um índio, enquanto antropofagia (a potencialidade canibal da onça e a jaguaridade potencial do antropófago), mas também como relação singular de envolvimento com a alteridade animal; a paixão na obra literária e plástica de Nuno Ramos; os intensos personagens de Clarice Lispector, cujas vidas são colocadas em jogo por bichos de zoológico e plantas de jardins botânicos; o macaco que silencia em "Yzur", de Leopoldo Lugones; a singular pluralidade de Walt Whitman, Fernando Pessoa e Murilo Mendes; o xamanismo de Joseph Beuys; as performances dos animais de Bonnie Sherk; o questionamento entre natureza e cultura nas bibliotecas para pássaros de Mark Dion; entre outras intervenções literárias ou artísticas em geral (no contexto deste trabalho, tal separação não faz o menor sentido).

No meio dessas máquinas de guerra, o breve conto "Axolotl", de Julio Cortázar, se destaca como uma espécie de soldado de *front* de batalha, um guia por esta viagem entre as nebulosas fronteiras das espécies. Além da radical experiência de comutação de perspectivas, de devir-homem do axolotl e devir-axolotl do homem, que desencadeou esta proposta de perspectivismo literário, o conto ainda desperta uma reflexão sobre a humanidade como incompletude. Desta maneira, o quarto capítulo da tese trata de uma teoria que aproxima a neotenia do axolotl - o axolotl é a larva de uma salamandra que não desenvolve, não perde suas características infantis, mas é capaz de se reproduzir, se transformando numa nova espécie - e a evolução do homem, no sentido de que nós teríamos descendido de um filhote de primata, e não de um macaco adulto. Mais do que consequências biológicas, tal fenômeno seria responsável pela forma como nos relacionamos em sociedade, por um déficit, uma incompletude, uma formação do sujeito a partir da alteridade. Assumir essa neotenia significaria questionar o ser como coisa separada, completa e una, significaria admitir uma ontologia do ser-com que mantém juntas as esferas do eu e do outro, da mesmidade e da alteridade, da humanidade e da animalidade.

A arte que assume sua herança do pensamento selvagem, que faz do perspectivismo e do devir sua política, da larva sua estética e da heterogeneidade sua ética, é uma arte que propõe uma linha de fuga, pois ultrapassa nossos dualismos, nossas estabilizações, pela via do entre, do estar-entre. Contra a solidez, a exatidão e a rigidez dos muros ocidentais, esta "arte perspectivista" apresenta a porosidade dos limiares, a tenuidade das fronteiras. Em sua inconstância, aproxima pólos e destaca as rachaduras e os buracos das muralhas, questionando a própria formação destas muralhas, que aos poucos vão se descobrindo disformes, gelatinosas, curvilíneas e múltiplas, ganhando mobilidade e viscosidade. Neste processo, os binômios não apenas podem se justapor como se multiplicar infinitamente, perdendo seu caráter binário. Contra nossas identidades domesticadas, ela propõe singularidades e pluralidades; contra nossas classificações estáticas e irreduzíveis, sugere metamorfoses, seres em constante transformação, troca, relação.

## Capítulo I

### *O não-eu escrito*

EU  
 Veu que revela  
 e oculta  
 conforme a vontade  
 do vento.  
 Sombra do som,  
 senda no sonho,  
 aqui se esconde um eu  
 livre de mim e de você.  
 Aonde ele vai,  
 por que ele é assim,  
 ninguém pode saber.  
 Um eu em terceira pessoa.  
 Senhor absoluto  
 da sua casa de papel  
 Ricardo Silvestrin<sup>8</sup>

Uma vez que, como diz Maurice Blanchot, escrever é renunciar a estar no comando de si mesmo ou ter um nome próprio e que o sujeito implicado na literatura caminha ao ilegível de sua própria existência, a um abandono de si, ao cancelamento do eu, podemos pensar esta renúncia de identidade como uma abertura em direção a outros pontos de vista, a outros devires, que se constituem na própria escritura. O termo blanchotiano para este processo anti-cartesiano de abandono do eu é fracasso, no sentido de que aquele que fracassa não participa da totalidade e do controle, invertendo a vocação imperialista do homem (BLANCHOT, 1980), subjetivando o outro enquanto objetiva a si mesmo.

A escrita é o que escapa à lei, à regra, à segurança do significado, conduzindo-nos “em direção àquilo que tudo desvia e que se desvia de nós” (BLANCHOT, 1980). Como escreve Clarice Lispector em *Água Viva*, “nesta densa selva de palavras que envolvem espessamente o que sinto e penso e vivo e transforma tudo o que sou em alguma coisa minha que no entanto fica inteiramente fora de mim”, “o verdadeiro pensamento parece sem autor” (1998, p. 82). E é neste desvio para fora de mim, no fim da **autoridade** do eu que fala, que se dá o começo da

---

<sup>8</sup> SILVESTLIN, Ricardo. *O menos vendido*. São Paulo: Nankin Editorial, 2006.

heterogeneidade da literatura. Inevitável invocar Michel Foucault e seu importantíssimo *O que é um autor?* Nele, o pensador defende que, na escrita, não há exaltação do gesto de escrever ou fixação de um sujeito numa linguagem, mas a “abertura de um espaço onde o sujeito da escrita está sempre a desaparecer” (1992, p. 35). Na expressão de Ana Cristina César, “em todo texto, o autor morre, o autor dança, e isso é o que dá literatura”<sup>9</sup>. Essa “morte do autor” acontece porque a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem, de toda identidade<sup>10</sup>. Em “A urna grega na poesia de John Keats”, Julio Cortázar define que “um poeta é a coisa menos poética que existe, porque carece de identidade; está continuamente indo para – e preenchendo – algum outro corpo” (1999, p. 42). Dessa maneira, ao beber de uma intimidade que não é a sua, entregando seu corpo-texto ao outro, o escritor vê seu eu se esvanecer, exclui-se do que escreve e se mata no texto. Daí Ana Cristina César concluir que “a subjetividade, o íntimo, o que a gente chama de subjetivo não se coloca na literatura” (1999, p. 266).

Semelhante assertiva faz Blanchot ao dizer que “a emoção poética não é, pois, um sentimento interior, uma modificação subjetiva, mas é um estranho fora no qual somos jogados em nós, fora de nós” (2005, p. 347). Justamente porque a arte é essa coisa essencialmente impessoal, é que o homem que escreve deve se tornar um “eu sem eu”, um eu impessoal, um “personagem que assume o destino da impessoalidade” (2005, p. 217). Como um Narciso-anti-Narciso, o poeta renuncia a todas as relações concebíveis do eu em nome do poema, que pertence a outro ou permanece sem pertencimento<sup>11</sup>. Continuemos ainda mais um pouco na companhia de Blanchot, dessa vez na análise que faz de Jorge Luis

---

<sup>9</sup> Também Agamben afirma em “O autor como gesto” que se colocar como autor significa ocupar o lugar de um morto (AGAMBEN, 2007, p. 58).

<sup>10</sup> “A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve”. (BARTHES, 2004, p. 57).

<sup>11</sup> “c’est que dans le poème où il s’écrit il ne se reconnaît pas, c’est qu’il n’y prend pas conscience de lui-même, rejeté de cet espoir facile d’un certain humanisme selon lequel, écrivain ou « créant », il transformerait en plus grande conscience la part d’expérience obscure qu’il subirait : au contraire, rejeté, exclu de ce qui s’écrit et, sans y être même présent par la non-présence de sa mort même, il lui faut renoncer à tout rapport de soi (vivant et mourant) avec ce qui appartient désormais à l’Autre ou restera sans appartenance. Le poète est Narcisse, dans la mesure où Narcisse est anti-Narcisse : celui qui, détourné de soi, portant et supportant le détour, mourant de ne pas se re-connaître, laisse la trace de ce qui n’a pas eu lieu”. (BLANCHOT, 1980, p. 205).

Borges. Segundo ele, o escritor argentino compreende que a dignidade da literatura não está em nos fazer supor “um grande autor absorto em suas mistificações sonhadoras, mas a de nos fazer sentir a aproximação de uma estranha potência, neutra e impessoal”.

Ele [Borges] gosta que digam de Shakespeare: “Ele se parecia com todos os homens, exceto no fato de se parecer com todos os homens”. Ele vê, em todos os autores, um só autor que é o único Carlyle, o único Whitman, que não é ninguém. Reconhece-se em George Moore e em Joyce - poderia dizer em Lautréamont e em Rimbaud -, capazes de incorporar em seus livros páginas e figuras que não lhes pertencem, pois o essencial é a literatura, não os indivíduos; e, na literatura, que ela seja impessoalmente, em cada livro, a unidade inesgotável de um único livro e a repetição fatigada de todos os livros. (BLANCHOT, 2005, p. 139)<sup>12</sup>.

Isso fica evidente em “Borges y yo”, um pequeno texto publicado em 1960 no livro *El hacedor*, em que o outro de Borges fala de sua perda de identidade e de como, pouco a pouco, cede tudo ao autor: “Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro”. De maneira tal que já não sabemos mais quem escreve esta página, pois toda a vida de Borges (qual Borges?) é uma fuga, “y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del

---

<sup>12</sup> A frase que Blanchot cita está em “De alguém para ninguém” que vale a pena reproduzir aqui: “A pessoa Shakespeare’, escreve ele [Coleridge], ‘foi uma *natura naturata*, um efeito, mas universal, que está potencialmente no particular, lhe foi revelado, não como se abstraído da observação de uma pluralidade de casos, mas como a substância capaz de infinitas modificações, dentre as quais sua existência pessoal era apenas uma’. Hazlitt corrobora ou confirma: ‘Shakespeare em tudo se assemelhava a todos os homens, exceto no fato de assemelhar-se a todos os homens. No íntimo não era nada, mas era tudo o que são os demais, ou o que podem ser’”. (BORGES, 2007, pp. 169 e 170). O parágrafo de onde retiro esta citação é uma espécie de colagem de citações sobre Shakespeare, como se a teoria borgeana estivesse ela mesma no próprio procedimento da escritura, nas referências cruzadas e infindas, sortes de bibliotecas babélicas ou *alephs* literários. Também em “Everything and nothing”, Borges fala de Shakespeare como sendo todos e ao mesmo tempo nenhum. (BORGES, 2008, p. 47).

outro” (1960, p. 54). Mais do que um questionamento da identidade do eu que escreve, o que o “mini-conto” (se é que podemos chamar assim) deixa claro é que, no processo de negação do eu, onde o sujeito se perde em direção a outros pontos de vista, a escritura pode se tornar um espaço de abertura total ao outro, onde o ser não persevera no ser, mas se apaga diante do outro, diante de sua intradutibilidade.

É essa abertura ao outro que constitui a ética da literatura, sua singularidade e heterogeneidade, aquilo que lhe é próprio, o lugar por onde o outro se aproxima. O escritor, o poeta, o artista, é o homem sem identidade, o homem que não é ninguém, mas que, justamente por isso, pode ser muitos, um a um a cada verso, a cada palavra, a cada movimento. Somente onde não há fixação de uma identidade é que se abre espaço para a alteridade, somente onde não há mesmidade é que emerge a voz do outro, ou melhor, de um outro, um outro qualquer em toda sua singularidade.

A arte é o espaço onde o sujeito se ausenta, constituindo o próprio Fora foucaultiano, um meio pré-subjetivo e pré-objetivo onde as coisas ainda não são, pois se encontram em devir, e cuja natureza é a das singularidades, externa ao universal e anterior ao particular. Como diz Silviano Santiago, “no poema e na morte, o homem encontra a única forma justa e conhecida de uma comunidade que respeita o singular e o anônimo” (1989, p. 59). Ela é o avesso daquilo que Lévinas chama de egoísmo ou de Mal, ou seja, “o ser que persevera no ser”, que “delineia assim a dimensão mesma da baixeza e o nascimento da hierarquia”, e onde começa a “bipolaridade axiológica” (1993, p. 92); pois ela fragiliza essa bipolaridade, apresenta uma anarquia e questiona nossas construções eternas, hierarquizadas, nosso pensamento binarista e dicotômico.

*Je est un autre*

*Não chegar ao ponto em que não  
se diz EU, mas ao ponto em que já  
não tem qualquer importância  
dizer ou não dizer EU.*

Gilles Deleuze e Félix Guattari<sup>13</sup>

Assim como os *xapiripê* aumentam, através dos xamãs, os pensamentos de todos da tribo, lhes fazendo “ver e conhecer as coisas de longe”, ensinando-os a sonhar, também a arte traz do outro novas palavras, novos cantos, novos pensamentos. Como no xamanismo, na literatura também ocorre um alargamento das fronteiras do eu, “que passa a dialogar com um universo muito maior do que o mundo cotidiano” (MEDEIROS, 2000). Ali, se entra em contato com o outro, humano ou não-humano, sem capturá-lo, sem significá-lo, sem representá-lo. Nas belas palavras de Clarice Lispector: “Eu me ultrapasso abdicando de mim e então sou o mundo” (1998, p. 23) ou nas de Jacques Derrida:

Chamarás de ora em diante poema uma certa paixão da marca singular, a assinatura que repete sua dispersão, cada vez ao além do logos, ahumana, doméstica a custo, nem reapropriável na família do sujeito: um animal convertido, enrolado em bola, virado para o outro e para si, uma coisa em suma, e modesta, discreta, perto da terra, a humildade que sobrenomeias. (...) O poema pode se enrolar em bola, mas é ainda para virar seus signos agudos para fora. (...) Um poema eu não o assino jamais. O outro assina (DERRIDA, 2008).

Conforme avalia José Gil a partir da poética de Fernando Pessoa, o eu que inventa um alguém é o verdadeiro sujeito da escrita, mas simultaneamente outro, não existe atualmente como sujeito que escreve (GIL, 2000, p. 54). Na expressão do próprio Fernando Pessoa “vôo outro –eis tudo” (1998, P. 66) ou na de Bernardo Soares: “Escrever, sim, é perder-me” (PESSOA apud BABO, 1989, p. 47). Como se sabe, Soares é um dos heterônimos de Fernando Pessoa, um dos mais de setenta que

---

<sup>13</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. “Introdução: Rizoma”. In: *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto. 6ª reimpressão. São Paulo: Editora 34, 2009. p. 11.

o poeta criou. E este número é importante porque nos leva a pensar que, sendo tantos, Pessoa era também ninguém, um sujeito impessoal que não sabe quem é, que vive a vida de outros seres:

NÃO SEI QUEM SOU, que alma tenho.

Quando falo com sinceridade não sei com que sinceridade falo. Sou variamente outro do que um eu que não sei se existe (se é esses outros).

Sinto crenças que não tenho. Enlevam-me ânsias que repudio. A minha perpétua atenção sobre mim perpetuamente me ponta traições de alma a um caráter que talvez eu não tenha, nem ela julga que eu tenha.

Sinto-me múltiplo. Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas.

Como o panteísta se sente árvore [?] e até a flor, eu sinto-me vários seres. Sinto-me viver vidas alheias, em mim, incompletamente, como se o meu ser participasse de todos os homens, incompletamente de cada [?], por uma soma de não-eus sintetizados num eu posição (PESSOA, 1998, p. 81).

No “Ultimatum” de outro heterônimo, Álvaro de Campos, lemos um manifesto que, entre outras coisas, propõe a abolição do dogma da personalidade, a desconstrução deste conceito como individualidade separada dos outros:

A personalidade de cada um de nós é composta (...) do cruzamento social com as “personalidades” dos outros, da imersão em correntes e direções sociais e da fixação de vincos hereditários, oriundos, em grande parte, de fenômenos de ordem coletiva. Isto é, no presente, no futuro, e no passado, somos parte dos outros, e eles parte de nós.(...)

Devemos pois operar a alma, de modo a abri-la à consciência da sua interpenetração com as almas alheias, obtendo assim uma aproximação concretizada do Homem-Completo, Homem-Síntese da Humanidade (PESSOA, 1998, p. 517).



Segundo Campos, na arte, essa abolição resulta no fim da ideia de que cada indivíduo tem o direito ou o dever de exprimir o que sente, pois “só tem o direito ou o dever de exprimir o que sente, em arte, o indivíduo que sente por vários” (PESSOA, 1998, p. 517). Na visão do heterônimo, um dos poetas que teria este direito é Walt Whitman. Em uma homenagem ao estadunidense, o mesmo Pessoa (quem é o mesmo de Fernando Pessoa?), já tão múltiplo, se multiplica ainda mais, numa verdadeira progressão aritmética de sujeitos que são, não apenas Fernando Pessoa, Álvaro de Campos ou Walt Whitman, mas um mundo todo, pura fluidez:

(...) Olha pra mim: tu sabes que eu, Álvaro de Campos, engenheiro,  
 Poeta sensacionista,  
 Não sou teu discípulo, não sou teu amigo, não sou teu cantor,  
 Tu sabes que eu sou Tu e estás contente com isso!  
 Nunca posso ler os teus versos a fio... Há ali sentir demais...  
 Atravesso os teus versos como a uma multidão aos encontrões a mim,  
 E cheira-me a suor, a óleos, a atividade humana e mecânica.  
 Nos teus versos, a certa altura não sei se leio ou se vivo,  
 Não sei se o meu lugar real é no mundo ou nos teus versos,  
 Não sei se estou aqui, de pé sobre a terra natural,  
 Ou de cabeça pra baixo, pendurado numa espécie de estabelecimento,  
 No teto natural da tua inspiração de tropol,  
 No centro do teto da tua intensidade inacessível.  
 (...)  
 Tua alma omnívora,  
 Tua alma ave, peixe, fera, homem, mulher,  
 Tua alma os dois onde estão dois,  
 Tua alma o um que são dois quando dois são um,  
 Tua alma seta, raio, espaço,  
 (...)  
 Tu, o que eras, tu o que vias, tu o que ouvias,  
 O sujeito e o objeto, o ativo e o passivo,  
 Aqui e ali, em toda a parte tu,  
 Círculo fechando todas as possibilidades de sentir,  
 Marco miliário de todas as coisas que podem ser,  
 (...)  
 Agora que estou quase na morte e vejo tudo já claro,  
 Grande Libertador, volto submisso a ti.  
 Sem dúvida teve um fim a minha personalidade.  
 Sem dúvida porque se exprimiu, quis dizer qualquer coisa  
 (...)  
 Heia que eu vou chamar  
 Ao privilégio ruidoso e ensurdecador de saudar-te

Todo o formilhamento humano do Universo,  
 Todos os modos de todas as emoções  
 Todos os feitos de todos os pensamentos,  
 Todas as rodas, todos os volantes, todos os êmbolos da alma (...)  
 (PESSOA, 1980, p. 232-238).

A homenagem leva em conta a multiplicidade de Walt Whitman, este ser que é todos e ao mesmo tempo nenhum. Em *Leaves of Grass*, um poema múltiplo que é tantos, nove para sermos mais exatos<sup>14</sup>, Whitman tenta abarcar o mundo como um inventário da humanidade, onde os tipos humanos não são classificados e passam a aparecer em sua singularidade, um a um. “Me contradigo? Tudo bem, então.... me contradigo; sou vasto.... contenho multidões”, confessa Whitman (2008, p. 129). Nesta contradição, o poeta vai perdendo sua própria subjetividade e se tornando muitos: um escravo, uma prostituta, um besouro...

Por mim passam muitas vozes mudas há tanto tempo,  
 Vozes das intermináveis gerações de escravos,  
 Vozes das prostitutas e pessoas deformadas,  
 Vozes dos doentes e desesperados e dos ladrões e anões,  
 Vozes dos ciclos de preparação e acreção,  
 E dos fios que conectam as estrelas - e do útero e do sêmen paterno,  
 E dos direitos dos que são oprimidos pelos outros,  
 Dos deformados e insignificantes e tontos e imbecis e desprezados,  
 Do fog no ar e besouros rolando bolas de bosta.  
 Por mim passam vozes proibidas,  
 Vozes dos sexos e luxúrias. . . . vozes veladas, e eu removo o véu,  
 Vozes indecentes esclarecidas e transformadas por mim (WHITMAN, 2008, p. 77).

São vozes transformadas pelo poeta e no poeta, mas, principalmente - e é isso que mais nos interessa aqui - vozes que transformam o poeta:

Essas coisas se transformam em mim,  
 eu nelas, e não são coisa qualquer,

---

<sup>14</sup> Publicado pela primeira vez em 1855, *Leaves of Grass* teve nove edições. Enquanto a primeira versão tinha 92 páginas e 12 poemas, a segunda edição, um ano depois, tinha 400 páginas e mais 30 novos poemas. Este *work in progress* não parou até a morte do autor em 1892. A chamada *Deathbed edition*, de 1891-1892, tinha quase 400 poemas.

Me transformo mais ainda se quiser.

Aqui me transformo em qualquer presença ou verdade humana (WHITMAN, 2008, p. 103).

Já na primeira edição de *Leaves of Grass* se apresenta o que seria o projeto poético de Whitman por toda sua vida: ouvir a voz do outro, do marginal, do oprimido, do pária da sociedade, mas também do animal, do vegetal, enfim, de tudo aquilo que está fora do padrão “homem-branco-macho-racional-europeu”, para usar uma expressão cara a Peter Pál Pelbart (2000, p. 71). Mais que isso, aliás, tal projeto quer declarar sua inconstância, sua transformação constante, sua fluidez: “Você acha que seria bom ser autor de versos melodiosos;/ Seria bom mesmo ser o escritor de versos melodiosos;/ Mas o que são versos diante da personalidade fluida que você pode assumir ?...” (WHITMAN, 2008, p. 193).

Semelhante postura tem Murilo Mendes no poema “Mapa”, publicado em seu livro *Poemas*, de 1930. Ali, todas as coisas são “ritmo no cérebro do poeta”, que se vê numa nebulosa, rodando como um fluido. O rótulo de homem que recebe lhe faz rir e ele segue andando, aos solavancos, atento aos diversos pesos e movimentos que lhe chamam a atenção, inaugurando “no mundo o estado de bagunça transcendente” e se transformando constantemente:

Estarei em todos os nascimentos e em todas as agonias,  
me aninharei nos recantos do corpo da noiva,  
na cabeça dos artistas doentes, dos revolucionários.

(...)

estou no ar,  
na alma dos criminosos, dos amantes desesperados,  
no meu quarto modesto da Praia de Botafogo,  
no pensamento dos homens que movem o mundo,  
nem triste nem alegre, chama com dois olhos andando,  
sempre em transformação (MENDES, 1994, p. 117).

Em “O sinal de Deus”, o próprio Murilo Mendes defende que esta necessidade de transformação constante é intrínseca aos poetas, pois eles não se conformam em serem indivíduos definidos: “Eu quisera ter nascido desde o princípio dos tempos – e ser a soma de todos os corpos e de todas as almas. Eu quisera ser ao mesmo tempo operário e rei, criança, patriarca, profeta e missionário...” (MENDES, 1994, p. 765). Este inconformismo com a fixidez do eu, esta atração pelo outro e, mais que isso, pela variedade das coisas é, segundo ele, o que compele o

poeta ao trabalho literário, transformando-o, podemos dizer, num ser anacrônico e *heterotópico*. (Se utópico é aquilo que se dá no campo do desejo e não no da necessidade (BARTHES, 2005, p. 191), aquilo que não é obrigatório, que não é lei, mas que é a decisão ética mesma, sem normas e sem regras, mas também sem território ou identidade, aquilo que não escolhe ou acolhe classificações, que não se dá em lugar nenhum propriamente dito, mas em todos, é porque, na verdade, a utopia é uma heterotopia, pois, como afirma Jacques Rancière, as ficções da arte são, na verdade, heterotopias mais do que utopias<sup>15</sup>). Por sua multiplicidade, por sua perda de identidade em nome da variedade das coisas, o poeta se torna presente em todos os lugares, partícipe de todos os tempos:

Atraem-me a variedade das coisas, a migração das idéias, o giro das imagens, a pluralidade de sentido de qualquer fato, a diversidade dos caracteres e temperamentos, as dissonâncias da história. Sou contemporâneo e partícipe dos tempos rudimentares da matéria - desde 900 bilhões de

---

<sup>15</sup> Rancière explica que a palavra utopia carrega uma ambiguidade: em alguns casos ela se refere a desilusões malucas, que levam à catástrofe totalitária e, em outros, se refere à infinita expansão do campo de possibilidade que resiste a todas as formas de fechamento totalizador. Mas a confusão não pára por aí, também do ponto de vista das reconfigurações da partilha do sensível, a palavra utopia carrega dois significados contraditórios: por um lado é o inaceitável, um não-lugar, o ponto extremo de uma reconfiguração polêmica do sensível, que derruba as categorias que definem o que é considerado óbvio; por outro, é também a reconfiguração de um lugar próprio, uma distribuição não-polêmica do universo sensível onde o que se diz, se vê, se faz é rigorosamente adaptado a uma regra. Utopias e formas de socialismo utópico funcionam, analisa ele, baseadas nesta ambiguidade. De um lado, elas desfazem os fatos obviamente sensíveis nos quais a normalidade da dominação está podre. Por outro lado, elas propõem um estado de afetos onde a idéia de uma comunidade teria suas formas adequadas de incorporação, um estado de afetos que aboliriam, portanto, a disputa concernente às relações entre as palavras e as coisas que constituem o coração da política. Daí que a literalidade seja, para Rancière, uma heterotopia e não uma utopia (2004b, p. 41). Importante reparar que a idéia de literalidade, para Rancière, é uma lógica do sensível onde a escrita circula livremente sem um sistema que a legitima. Neste sentido, literalidade é uma condição de possibilidade da literatura e ao mesmo tempo um limite paradoxal no qual a literatura não é mais discernível de nenhum outro discurso (RANCIÈRE, 2004b, p. 87).

anos? -, do dilúvio, do primeiro monólogo e do primeiro diálogo do homem, do meu nascimento, das minhas sucessivas heresias, da minha morte e mínima ressurreição em Deus ou na faixa da natureza, sob uma qualquer forma; do último acontecimento mundial ou do acontecimento anônimo da minha rua. Na gruta de Altamira disse; eu estava aqui na época em que gravaram estes bichos. As portas da percepção abriram-se no momento-luz inicial dos tempos; talvez nunca se fechem. O minúsculo animal que sou acha-se inserido no corpo do enorme Animal que é o universo. Excitante, a minha fraqueza: alimenta-se dum foco de energia em contínua expansão (MENDES, 1994, p. 45).

Enquanto para Francis Ponge essa variedade das coisas é o que lhe constrói<sup>16</sup>, em Murilo Mendes trata-se de algo que precisa ser alcançado pelo homem, através de uma ascese, de uma inspiração divina. Em “Vidas Opostas de Cristo e dum Homem”, por exemplo, o poeta busca no Deus encarnado a inspiração para este sair de si: “Senhor do mundo,/ cada vez que ressuscitas um homem, me destruo a mim mesmo. (...) Enquanto te multiplicas na humanidade/ não saio dos limites da minha pessoa./ (...) Senhor do mundo,/ me tira de mim pra que eu possa olhar os outros e eu mesmo” (MENDES, 1994, p. 107). Já em “Alma Numerosa”, ele parece projetar tal experiência para uma espécie de tempo messiânico, para uma vida após a morte:

Me desdobrarei em planos infinitos, estarei nos olhos da criança nascendo,  
na cabeça dos amantes, nos degraus do espaço,  
na última luz dos velhos morrendo, no sonho do místico,  
e em todos os lugares onde existir alguém sofrendo e amando.  
Aqui não posso fazer o que penso. Me livrarei de mim mesmo  
quando a luz enorme se anunciar pelos círios vacilantes  
e a minha alma penetrar nos espaços futuros (MENDES, 1994,  
p. 107).

Se o tempo para que a multiplicidade que atrai Mendes possa ser vivida por ele é um tempo místico, o espaço dessa retirada de si para que

---

<sup>16</sup> “a variedade das coisas é, na realidade, o que me constrói” (PONGE, 1997, p. 23).

se possa penetrar nos olhos do outro pode ser o da própria escritura (daí essa busca ser, como já vimos, o que o compele ao trabalho literário). Isso porque a literatura e a arte se colocam como um espaço propício para que o outro não seja apenas olhado ou falado pela **autoridade** do eu, mas para que este eu possa olhar pelo olhar do outro, ver a si mesmo através deste olhar, para que possa ser outro, fazer desaparecer o sujeito em nome do outro. Não se trata de metáfora ou fábula, de nomear ou olhar o outro: “Não pergunto pro ferido como ele se sente... eu viro o ferido”, diz Whitman (2008, p. 97). Tampouco se trata de identificação ou imitação, antes, de fazer corpo com este outro. O Mesmo se perde para se tornar um outro, mas não permanece neste um outro, se transforma constantemente, a cada verso:

Sou de cada raça e cor e classe, sou de cada casta e religião,  
 Não só do Novo Mundo mas de África Europa ou Ásia... um  
 nômade selvagem,  
 Fazendeiro, mecânico, ou artista . . . . cavalheiro, marinheiro,  
 amante ou quaker,  
 Prisioneiro, gigolô, desordeiro, advogado, médico ou padre.  
 Resisto a tudo menos minha própria diversidade  
 (WHITMAN, 2008, p. 67).

Como bem mostrou Borges, Whitman “toma a infinita decisão de ser todos os homens e de escrever um livro que seja todos” (In: WHITMAN, 2008, p. 213). Por isso sua escrita só pode ser fragmentária, porque ali onde não há mais o sujeito, mas sempre a voz de um outro diferente a cada verso, só pode haver o fragmento, nunca o todo. O fragmento é aquilo que tende a dissolver a totalidade até a dissolução de toda identidade<sup>17</sup>, é uma fala insuficiente, que não compõe com outros fragmentos para formar um pensamento mais completo, que se diz *fora* do todo. Nesta leitura, a fala do fragmento está longe de ser única, “não se diz sequer do um e não diz o um em sua pluralidade”, trata-se de uma afirmação da diferença, de uma fala plural (BLANCHOT, 1980, p. 99-116). Por isso Nancy conclui que a arte como um todo é fragmento porque toca o prazer, faz prazer, está feita

---

<sup>17</sup> « Le fragment, en tant que fragments, tend à dissoudre la totalité qu’il suppose et qu’il emporte vers la dissolution d’où il ne se forme pas (à proprement parler), à laquelle il s’expose pour, disparaissant, et, avec lui, toute identité, se maintenir comme énergie de disparaître, énergie répétitive, limite de l’infini mortel – ou oeuvre de l’absence d’oeuvre (pour le redire et le taire en le redisant) » (BLANCHOT, 1980, p. 99-100).

dele e para ele. Justamente porque o prazer é fractal, mas não parcial, é uma totalidade singular (NANCY, 2003a, p. 195).

Nesta fragmentação, neste inventário da humanidade<sup>18</sup> e, principalmente, nesta fluidez que assume, Whitman leva às últimas consequências o princípio da perda e do desapossamento de si de que nos fala Agamben, se torna outros homens e outras coisas que não-homens (árvores que se descobrem violino<sup>19</sup>), se transforma em “cadáver vivo”, tende para um outro:

A exclamação programática de Rimbaud - “je est un autre” [“eu é um outro”] - deve ser tomada ao pé da letra: a redenção das coisas só é possível sob a condição de tornar-se coisa. Da mesma maneira que a obra de arte deve destruir e alienar a si própria para se tornar uma mercadoria absoluta, também o artista-*dandy* deve transformar-se em cadáver vivo, tendendo constantemente para um *outro*, uma criatura essencialmente não-humana e anti-humana (AGAMBEN, 2007, p. 85).

Seguindo a lição de Agamben, vamos tomar a tão famosa máxima de Rimbaud ao pé da letra: se “eu é **um** outro” (*Je est un autre*, e não *Je suis l'autre*) é porque este eu não fala na primeira pessoa do singular, não é um *sum*, mas um *est*, uma terceira pessoa impessoal. E isso é

---

<sup>18</sup> Segundo Jacques Rancière, através do inventário, a vocação política e polémica da arte crítica tende a se transformar em vocação social/comunitária, repovoando e testemunhando, o mundo das coisas com uma história, com uma comunidade. (RANCIÈRE, 2004a, p. 78). Idéia semelhante defende Deleuze em “Whitman” ao dizer que, nas literaturas menores que falam do ínfimo, o mundo é um mostruário, as amostras são singularidades, enumerações, saltos, procissões, por isso, a autobiografia mais pessoal se torna necessariamente coletiva, toda história privada é política, popular (DELEUZE, 1997, p. 68).

<sup>19</sup> Vale a pena rever a famosa carta de Rimbaud a Georges Izambard, de que fala Agamben: “Maintenant, je m'encrapule le plus possible. Pourquoi? Je veux être poète, et je travaille à me rendre *Voyant*: vous ne comprendrez pas du tout, et je ne saurais presque vous expliquer. Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de *tous les sens*. Les souffrances sont énormes, mais il faut être fort, être né poète, et je me suis reconnu poète. Ce n'est pas du tout ma faute. C'est faux de dire: Je pense: on devrait dire on me pense. – Pardon du jeu de mots. –/ Je est un autre. Tant pis pour le bois qui se trouve violon, et Nargue aux inconscients, qui ergotent sur ce qu'ils ignorent tout à fait!” (RIMBAUD, 1972, p. 249).

bastante significativo porque demonstra que o eu já é outra pessoa desde sempre, já está perdido de antemão. Segundo a análise de Émile Benveniste, a terceira pessoa não é uma verdadeira “pessoa”, porquanto não é uma pessoa específica, pelo contrário, ela “é inclusive a forma verbal que tem por função exprimir a não-pessoa”, a forma não pessoal da flexão verbal. Isso acontece porque a terceira pessoa não tem uma *unicidade* específica, como o eu que enuncia e o tu ao qual o eu se dirige pensam ter, o “ele” pode ser uma infinidade de sujeitos ou nenhum. “É por isso” - diz Benveniste - “que o *je est un autre* de Rimbaud fornece a expressão típica do que é propriamente a ‘alienação’ mental, em que o eu é destituído da sua identidade constitutiva” (1976, p. 253).

Dessa maneira, o que a frase rimbaudiana explicita é que a escritura se distancia do *ego sum* cartesiano e se apresenta uma experiência do *ego cum*, do ser singular plural, do ser com - e entre - todos os outros. E assim, a terceira pessoa volta a ser primeira, dessa vez, no entanto, no plural. Na expressão de Jean-Luc Nancy: “El ser no podría decirse más que de esta manera singular: ‘somos’. La verdad de *ego sum* es un *nos sumus* - ‘nosotros’ se dice de los hombres para todos los entes con los que ‘nosotros’ somos, para toda la existencia como ser-esencialmente-con, como ser cuya esencia es el con”, diz ele em *Ser singular plural* (2006, p. 49). Em outras palavras, mais do que constituído pelo eu, o nós é constitutivo do eu, pois, como determina Benveniste, se a subjetividade nasce na capacidade do locutor de dizer eu, ela depende de um tu, pois essa condição de diálogo, essa reciprocidade, é constitutiva do sujeito (1976, p. 286). Uma vez que nenhum de seus termos se concebe sem o outro, a posição do outro já está interiorizada, de maneira tal que o interior (eu) e o exterior (tu) se confundem em um nós.

Em *Les Muses*, Nancy esclarece que, ao ser-um-em-outro, o mesmo não é capaz de voltar jamais a si e deste modo se identifica com uma identidade que se altera desde o nascimento (2008, p. 102). Daí que a máxima rimbaudiana não utilize um artigo definido para falar do outro, mas indefinido. Não se trata mais de **o** outro, mas de **um** outro, de um outro fluido que é outro a cada poema, a cada verso, a cada palavra. Um outro “qualquer algum, ninguém”, explica Régis Bonvicino ao analisar “Acontecimento”, do poeta Duda Machado, que vale a pena citar aqui: “qualquer/ algum ninguém/ um outro/ que/ por sua vez/ miragem / de reflexos espelhados / ponto/ de intersecção do real/ foi/ está escrito” (MACHADO apud BONVICINO, 1998, p. 121).

Este outro qualquer em toda sua singularidade, mostra Duda Machado, está escrito, está no texto, é o corpo do texto, faz corpo com



ele, toca no corpo. A escritura faz contato, excreve (com x, como sugere Nancy), ou seja, evidencia a impossibilidade de inscrever ou capturar corpos. Como nos lembra Nancy, “tocar no corpo, tocar o corpo, *tocar*, enfim - está sempre a acontecer na escrita” (2000, p. 11). Segundo o filósofo, escrever, ler, é uma questão de tato, de contato entre corpos, porque o ser enquanto ser-em-comum é o ser da literatura, que tem por ser a exposição comum dos seres singulares: “la literatura inscribe el ser-en-común, el ser para el otro y por el otro (NANCY, 2001, p. 123).

## *O devir-axolotl do homem e o devir-homem do axolotl*

*A poesia prolonga e exercita em nossos tempos a  
obscura e imperiosa angústia de posse da  
realidade, essa licanotropia ínsita no coração do  
homem que jamais se conformará - se for poeta –  
com ser somente um homem.  
Julio Cortázar<sup>20</sup>.*

Em “Axolotl”, um pequeno conto publicado pela primeira vez em 1952 na revista *Buenos Aires Literaria* e depois reunido no livro *Final del Juego*, de 1956, Julio Cortázar leva às últimas consequências este processo de abandono de si da e na literatura, da perda do nome, do fracasso do eu, de excritura, de contato, de abertura ao outro que busca implodir as muralhas basais de nossas dicotomias. Assim como no perspectivismo ameríndio, ali, mais do que qualquer perseverança no ser ou fixação de identidade, o que interessa é justamente a instabilidade, a desterritorialização, o contágio, o devir.

O que acompanhamos nestas poucas páginas é um devir-salamandra, devir-larva, devir-animal, devir-axolotl do narrador: “Hubo un tiempo en que yo pensaba mucho en los axolotl. Iba a verlos al acuario del Jardín de las Plantas y me quedaba horas mirándolos, observando su inmovilidad, sus oscuros movimientos. Ahora soy un axolotl”, diz Cortázar (2007, p. 161) já nas primeiras linhas do conto.

Ao invés de nomear o animal, de representá-lo, classificá-lo ou descrevê-lo, o texto devém ele mesmo axolotl<sup>21</sup>, se transforma em animal, e fala dessa transformação, desse umbral, da indefinição das fronteiras entre homem e animal, mas também entre sujeito e objeto, entre o eu e o outro. Tal devir se realiza na própria volubilidade da escritura, na inconstância de pontos de vista, na frequente instabilidade da voz narrativa, que passa do “eu” humano ao “eu” da salamandra, e na flexibilidade dos pronomes: a 1ª pessoa do singular se torna 1ª pessoa do plural (o narrador falando de si como um axolotl), para, por fim, se

---

<sup>20</sup> CORTÁZAR, Julio. “Para uma poética”. In: *Obra Crítica II*. Organização Jaime Alazraki. Trad. Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. p. 270.

<sup>21</sup> Neste trabalho, optei por manter a forma original ao invés do português axolote, seguindo a escolha feita por Cortázar no conto, que utiliza a versão nahuatl em detrimento do espanhol *ajolote*. Tal escolha amplifica a proximidade do axolotl com o deus asteca Xolotl, de que trataremos no quarto capítulo desta tese.

transformar numa 3ª pessoa do singular que é o próprio narrador e numa 1ª pessoa do singular que é o narrador transformado em axolotl, ou, para sermos mais exatos, em um devir-homem do axolotl e em um devir-axolotl do homem. Neste sentido, o axolotl é um “ele”, um Outrem, este ser que, nos explica Viveiros de Castro a partir de Deleuze, “não é uma terceira pessoa diversa do eu e do tu, à espera de sua vez no diálogo, mas também não é uma *coisa*, um 'isso' de que se fala”, antes uma espécie de “‘quarta pessoa do singular’, anterior ao jogo perspectivo dos pronomes pessoais” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002b). Para entendermos melhor esta questão, vejamos um dos inúmeros parágrafos repletos de instabilidade da voz narrativa presente no conto:

A ambos lados de la cabeza, donde hubieran debido estar las orejas, le crecían tres ramitas rojas como de coral, una excrecencia vegetal, las branquias, supongo. Y era lo único vivo en él, cada diez o quince segundos las ramitas se enderezaban rígidamente y volvían a bajarse. A veces una pata se movía apenas, yo veía los diminutos dedos posándose con suavidad en el musgo. Es que no nos gusta movernos mucho, y el acuario es tan mezquino; apenas avanzamos un poco nos damos con la cola o la cabeza de otro de nosotros; surgen dificultades, peleas, fatiga. El tiempo se siente menos si nos estamos quietos (CORTÁZAR, 2007, p. 163).

Primeiramente, o narrador descreve os axolotl objetivamente, como um cientista descreve animais de laboratório; ele está seguro do lado de cá do vidro e pode olhá-los sem experienciá-los, como quem parte de certo saber sobre o outro (aquilo que leu no dicionário da biblioteca de Saint-Geneviève, por exemplo (CORTÁZAR, 2007, p. 161)) -, mas, sem surpresas, sem nem mesmo mudar de parágrafo, o narrador se torna um deles. Há momentos, como no final do conto, por exemplo, em que quem é objeto da fala é o próprio homem, enquanto o axolotl se torna a primeira pessoa, o narrador do texto: “Y en esta soledad final, a la que él ya no vuelve, me consuela pensar que acaso va a escribir sobre nosotros, creyendo imaginar un cuento va a escribir todo esto sobre los axolotl” (CORTÁZAR, 2007, p. 168).

Conforme mostra Marta Sánchez, há um deslocamento da linguagem que promove uma incerteza sobre o sujeito da fala, já que o ponto-de-vista do homem e do axolotl estão justapostos de maneira tal

que os pronomes parecem ser igualmente aplicáveis para homem-narrador e peixe-narrador. “Los axolotl se amontonaban en el mezquino y angosto (sólo yo puedo saber cuán angosto y mezquino) piso de piedra y musgo del acuario” (CORTÁZAR, 2007, p. 162). O discurso sai da aparente certeza do ponto de vista humano como o ponto de vista controlador da história para um campo de indeterminação (Eu-homem ou Eu-axolotl?) e daí para um campo que nega a inicial disjunção entre dois opostos - homem e animal. Tudo isso, ela lembra, tem implicações na relação do leitor com o texto, pois ele deve mudar seu ponto de vista em relação ao falante do texto, percebendo os eventos em alguns momentos pelo ponto de vista do homem e em outros pelo ponto de vista do axolotl (SANCHÉZ, 1982, p. 43). Como demonstrou Zunilda Gertel, os contos de Cortázar surpreendem porque frequentemente o narrador é um ele sem ele, um eu sem eu ou “un ÉI-Yo descentrado y equívoco”. Por isso, segundo ela, os relatos de Cortázar nos recordam a ideia de Valéry de que “el artesano de un libro *no es positivamente nadie*, ya que una de las funciones del lenguaje es destruir a su locutor y designarlo como ausente” (GERTEL, 1975, p. 114).

O mote principal do conto não é identidade ou identificação, mas justamente a falta de identidade<sup>22</sup> e o devir, um devir que se dá como aproximação fluida, como continuidade instável, um tornar-se outro que nunca se estabelece. Não há um axolotl que vira homem nem um homem que vira axolotl, mas um devir dos dois<sup>23</sup>. O devir não é uma transformação de um si mesmo em outro, pois não há dois termos prévios, não há um termo de onde se parte, nem um termo ao qual se deve chegar, não há mesmo que não seja desde sempre um outro, como também não há outro estanque, fixo, o que há é a relação mesma. Tampouco há equivalência entre dois termos ou troca de identidades, simplesmente porque não há um eu ou um outro previamente dado ao qual se pode equivaler. Afinal, o eu é um ser incompleto, que se realiza justamente no contato com o outro, um “devir entre multiplicidades”, para usar a bela fórmula de Deleuze e Guattari (2008b, p. 33).

Em “Rizoma”, eles explicam que as multiplicidades se definem pelo fora, “pela linha abstrata, linha de fuga ou de desterritorialização segundo a qual elas mudam de natureza ao se conectarem às outras”

---

<sup>22</sup> No livro mais famoso de Cortázar, *Rayuela*, lemos que a identidade e a unidade da pessoa não passam de “uma unidade lingüística e de um prematuro esclerosamento de caráter” (CORTÁZAR, 2009, p. 98).

<sup>23</sup> “o que é real é o próprio devir, e não os termos supostamente fixos pelos quais passaria aquele que se torna” (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p. 39).

(DELEUZE; GUATTARI, 2009, p. 17). Já no prefácio à edição italiana de *Mil Platôs*, eles definem as multiplicidades como aquilo que não entra em nenhuma totalidade, que não remete a um sujeito, mas que ultrapassa qualquer distinção entre corpo e alma, natureza e história, consciência e inconsciente.

Os princípios característicos das multiplicidades concernem a seus elementos, que são *singularidades*, a suas relações, que são *devires*, a seus acontecimentos, que são *hecceidades* (quer dizer, individuações sem sujeito); a seus espaços-tempos, que são espaços e tempos *livres*; a seu modelo de realização, que é o *rizoma* (por oposição ao modelo da árvore); a seu plano de composição, que constitui *platôs* (zonas de intensidade contínua); aos vetores que atravessam, e que constituem *territórios* e graus de *desterritorialização* (DELEUZE; GUATTARI, 2009, p. 8).

Segundo a leitura de Viveiros de Castro, a multiplicidade pressupõe uma noção de individuação como diferenciação não-taxonômica, ela não é um ser, mas um “agenciamento de devires, um ‘entre’” (2007, p. 98). Daí que a ideia de devir esteja intimamente ligada à ideia de desterritorialização, de saída da demarcação do próprio, do fim do território e da identidade que o território pressupõe. Devir-outro é sair da fronteira do eu, é sair de si mesmo em direção do outro, é uma abertura, a circulação infinita de perspectivas.

Isso não significa uma redução do devir à imitação, antes é da ordem da aliança, da comunicação. O que não quer dizer, lembra Viveiros de Castro, que toda aliança seja um devir, pois enquanto a aliança cultural e sociopolítica distingue filiações, a aliança intensiva, anti-natural e cosmopolítica do devir confunde as espécies: “Quando um xamã ativa um devir-onça, ele não ‘produz’ uma onça, tampouco se ‘filia’ à descendência dos jaguares. Ele faz uma aliança” (VIVEIROS DE CASTRO, 2007, p. 119).

Não se trata de englobar o outro (B) em si mesmo (A), tampouco transformar o eu (A) em outro (B), mas ver como o eu é conjunto com este outro, como A, na verdade, é AB. Eles não são absolutamente a mesma coisa, mas “o Ser se diz dos dois num só e mesmo sentido, numa língua que não é mais a das palavras, numa matéria que não é mais a das formas, numa afectibilidade que não é mais a dos sujeitos” (DELEUZE;

GUATTARI, 2008b, p. 44). Conforme explica Viveiros de Castro, "estar implicado em um devir-onça não é a mesma coisa que virar uma onça. É o devir ele próprio que é felino" (2007, p. 116).

## *Da micropolítica ativa à diplomacia cósmica*

*Toque o pelo das taturanas, ainda que arda.  
Tudo te é contíguo porque você é extenso*  
Nuno Ramos<sup>24</sup>

Devir-axolotl é fazer corpo com o axolotl, “um corpo sem órgãos definido por zonas de intensidade ou de vizinhança” (DELEUZE; GUATTARI, 2008b, p. 65), é entrar em contato, em contágio: “Pero aquello cesó cuando una pata vino a rozarme la cara, cuando moviéndome apenas a un lado vi a un axolotl junto a mí que me miraba, y supe que también él sabía, sin comunicación posible pero tan claramente” (CORTÁZAR, 2007, p. 166).

O devir é da ordem da epidemia, da proliferação, da ordem monstruosa da criação, da transmutação de perspectivas xamânica, da multiplicidade, mas também da excepcionalidade. O devir é múltiplo, mas um a um; plural, mas também singular; pois é com o excepcional, com o anômalo, que se deve fazer aliança para devir-animal. Em sua teoria do conto, Cortázar diz que o tema do conto é sempre algo excepcional, não porque deva ser extraordinário, fora do comum, mas porque traz uma “abertura do pequeno para o grande, do individual e circunscrito para a essência mesma da condição humana” (1993, p. 155). A afirmação de Cortázar é facilmente compreendida se pensarmos o excepcional, o anômalo, não como um indivíduo especial, mas como um fenômeno de borda, alguém que está na fronteira do bando, que permite um contato, um devir.

Ele é um qualquer, no sentido de Agamben, ou seja, não o ser não importa qual, mas o ser que, diz Agamben, seja quem for, importa; uma vez que qualquer (*quodlibet*), explica o filósofo, remete desde sempre ao desejo, à vontade (*libet*). Não se trata nem do universal nem do individual enquanto compreendido numa série, mas da singularidade enquanto singularidade qualquer - singularidade esta que se desprende do falso dilema do conhecimento: escolher entre a inefabilidade do indivíduo e a inteligibilidade do universal (AGAMBEN, 2006a, p. 11). Este qualquer é, portanto, um singular plural, um ser indefinido que se escreve na terceira pessoa e que remete o enunciado “não mais a um sujeito da enunciação, mas a um agenciamento coletivo como condição”.

---

<sup>24</sup> RAMOS, Nuno. “Regras para a direção do corpo”. In: *O mau vidraceiro*. São Paulo: Globo, 2010. p. 84.

Blanchot tem razão em dizer que o *ON* (se) e o *IL* (em francês) – *on* meurt (morre-se), *il* est malheureux (é triste) – não tomam absolutamente o lugar do sujeito, mas destituem todo sujeito em proveito de um agenciamento do tipo heccecidade, que abriga ou libera o acontecimento naquilo que ele tem de não formado, e de não efetúvel por pessoas (“algo lhes acontece que eles não podem restituir a não ser destituindo-se de seu poder de dizer eu”). O *IL* não representa um sujeito, mas diagramatiza um agenciamento. Ele não sobrecodifica os enunciados, não os transcende como as duas primeiras pessoas, mas, ao contrário, os impede de cair sob a tirania das constelações significantes ou subjetivas, sob o regime das redundâncias vazias. As cadeias de expressão que ele articula são aquelas cujos conteúdos podem ser agenciados em função de um máximo de ocorrências e devires (DELEUZE; GUATTARI, 2008b, p. 53).

É com este *Il* qualquer, com este anômalo que está na fronteira, com este devir-menor, que se faz contato. E é isso que faz do devir uma micropolítica ativa, porquanto é nos devires-minoritários que se chega a uma desterritorialização impossível de ser novamente territorializada. Nela, o devir-menor não se torna um conjunto definível diante da maioria, não é algo fixo que possa ser classificado, capturado como identidade, assujeitado. A minoria é o devir potencial de todo o mundo, já que se desvia do modelo padrão homogêneo e constante de expressão ou de conteúdo da maioria, um padrão que supõe um estado de poder e de dominação. Para Deleuze e Guattari, as minorias valem como “detonadores de movimentos incontrolláveis e desterritorializações da média ou da maioria”.



Há uma figura universal da consciência minoritária, como devir de todo o mundo, e é esse devir que é criação. Não é adquirindo a maioria que se o alcança. Essa figura é precisamente a variação contínua, como uma amplitude que não cessa de transpor, por excesso e por falta, o limiar representativo do padrão majoritário. Erigindo a figura de uma consciência universal minoritária, dirigimo-nos a potências de devir que pertencem a um outro domínio, que não o do Poder e da Dominação. É a variação contínua que constitui o devir minoritário de todo o mundo, por oposição ao Fato majoritário de Ninguém (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 56).

Os axolotl deixam de formar um grupo quando o homem devém axolotl, e passam a ser minoria possível de um devir, pois são minoria não mais como conjunto definível em relação à maioria (sua monstruosidade já lhes impedia isso), mas como desterritorialização ilimitada. Os devires (o devir-axolotl do homem e o devir-homem do axolotl) asseguram a desterritorialização de um dos termos e a reterritorialização do outro, mas sem solidez; de forma que os dois devires se encadeiam e se revezam “segundo uma circulação de intensidades que empurra a desterritorialização cada vez mais longe” (DELEUZE; GUATTARI, 2009, p. 19). Em outras palavras, a desterritorialização do devir, leva o ser a novas desterritorializações, de maneira tal que o ser se abre aos devires e a identidade se perde ao infinito, pois, conforme dizem Deleuze e Guattari em “Tratado de Nomadologia: A Máquina de Guerra”, segundo o modelo nômade de devir da máquina de guerra, “é o processo de desterritorialização que constitui e estende o próprio território” (2007, p. 40).

Se a identidade pressupõe uma apropriação da singularidade pelo sistema que homogeneiza tudo, que apaga a singularidade, um sujeitamento do ser, o devir pressupõe a diferença, mas também o contágio destas vizinhanças, a multiplicidade dos seres que habitam essas zonas. O eu não mais como coisa una, fixada, como identidade, mas como devir de multiplicidades singulares. Em outras palavras, a impessoalidade do devir suprime a identidade-sujeitamento que nos impede de deslizar entre as coisas, de irromper no meio delas, de fazer do mundo um mundo comunicante, um mundo em devir, de encontrar vizinhanças e zonas de indiscernibilidade. Neste sentido, podemos dizer com Deleuze e Guattari, o devir é uma política que se elabora em

agenciamentos, tais agenciamentos exprimem “grupos minoritários, ou oprimidos, ou proibidos, ou revoltados, ou sempre na borda das instituições reconhecidas, mais secretos ainda por serem extrínsecos, em suma anômicos” (2008b, p. 30).

Os xamãs sempre tiveram essa posição anômala de borda, justamente porque assombam as fronteiras. E se nos é possível aproximar xamanismo e escritura, é porque escrever é um devir, é ser atravessado por estranhos devires-animais, é estar na borda. Mas as coincidências não param por aí. Se o xamã é um ser que vê demais, porque sabe o que se passa em outras espécies (VIVEIROS DE CASTRO, 2002a, p. 79), também o escritor, como definiu Jacques Rancière numa leitura da obra de Deleuze, “é aquele que viu a visão excessivamente forte, insustentável, e que, a partir de então, nunca mais se conciliará com o mundo da representação” (RANCIÈRE, 2000, p. 511). Lembremos, como fez o próprio Cortázar em seu conto, que os axolotl não podem não ver porque seus olhos estão sempre abertos, porque não têm pálpebras<sup>25</sup>.

Xamã, escritor, leitor, é neste ver demais do devir que o homem pode ver a si mesmo. Conforme explica Viveiros de Castro, o xamanismo é a capacidade “manifesta por certos (ou todos os) indivíduos de uma dada espécie de cruzar as barreiras específicas e transformar-se em (adotar o ponto de vista de) seres de outras espécies” (2002a, p. 468). Como concluiu Aparecida Vilaça (2000) a partir de sua etnografia dos índios Wari, “o xamã se torna animal, e é como animal que adota a perspectiva dos seres humanos”. Ele passa a ver os Wari como *karawa*, isto é, como não-humanos. Dessa forma, ele permite a todos da sociedade “a experiência, indireta, de um outro ponto de vista, o ponto de vista do inimigo”. Como no devir, o que acontece é uma dupla inversão: “um homem destaca-se do grupo tornando-se animal e adotando um ponto de vista humano (*wari*) para que o resto do grupo, permanecendo humano (*Wari*), possa adotar o ponto de vista do animal”. Trata-se, conclui ela, de uma reflexão profunda sobre a humanidade, pois só nesta situação constantemente instável, “arriscando-se a viver sempre na fronteira entre o humano e o não-humano”, sabendo o que é ser *karawa*, é que os Wari podem experimentar o que é realmente ser humano (VILAÇA, 2000).

---

<sup>25</sup> “Acaso sus ojos veían en plena noche, y el día continuaba para ellos indefinidamente. Los ojos de los axolotl no tienen párpados”. (CORTÁZAR, 2007, p. 166).

As relações xamânicas funcionam como uma política cósmica. Os xamãs são uma espécie de diplomatas que administram as relações entre os humanos e os não-humanos, já que são capazes de assumir o ponto de vista de outros seres e voltar para contar. “Se o multiculturalismo ocidental é o relativismo como política pública, o xamanismo perspectivista ameríndio é o multinaturalismo como política cósmica”, explica Viveiros de Castro (2000, p. 427). No xamanismo, não há hierarquia entre humano e não-humano, mas deslocamento de dois conceitos, pois, quando se fala homem-jaguar, por exemplo, se desloca tanto a ideia de jaguar quanto a de homem. As duas categorias se tornam categorias em potência (a dimensão humana dos felinos e a dimensão jaguar dos humanos são formas potenciais uma para outra), não estabelecidas, mas fluídas, indecidíveis, desequilibradas. Assim, se a ‘personitude’ é uma capacidade das onças é porque “a oncidade é uma potencialidade das gentes, e em particular da gente humana” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002a, p. 484). Como no devir, não interessa se o xamã vira ou não jaguar, mas o processo, a zona de indiscernibilidade<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> Os xamãs wari, por exemplo, se assumem tanto como humanos quanto como animais, é como se possuíssem dois grupos de parentesco, dois corpos, ou melhor dizendo, múltiplos corpos, que variam de acordo com o contexto em que o xamã se encontra. Ele é vários, a multiplicidade, o ponto de vibração, de contato entre seres. Uma espécie de sociedade ambulante (para usar uma expressão de Vilaça), ampla, que junta vários seres em si, um todo conceitual (VILAÇA, 2000).

## *Histórias de continuidade*

*onde toda coisa é "humana",  
o humano é toda uma outra coisa.  
Viveiros de Castro<sup>27</sup>.*

Essa capacidade do xamã de adotar o ponto de vista do animal, de devir-animal é possível porque, para o pensamento perspectivista ameríndio, o estado originário de homens e animais é a humanidade; e não a animalidade, como propõe nossa ciência evolucionista. E é deste estado que nos falam os mitos, estas histórias de um tempo em que, analisa Lévi-Strauss, homens e animais ainda não se distinguiram:

[-Gostaria de lhe fazer uma pergunta simples: o que é um mito?] – Não é uma pergunta simples, é exatamente o contrário, porque se pode respondê-la de vários modos. Se você interrogar um índio americano, seriam muitas as chances de que a resposta fosse esta: uma história do tempo em que os homens e os animais ainda não eram diferentes (LÉVI-STRAUSS, 2005, p. 195).

A resposta do antropólogo está baseada no fato de que a coaccessibilidade entre humanos e animais é universal na mitologia ameríndia. Conforme explica Viveiros de Castro, o próprio discurso mítico nada mais é do que um registro do “processo de atualização do presente estado de coisas a partir de uma condição pré-cosmológica virtual dotada de perfeita transparência – um 'caosmos' onde as dimensões corporal e espiritual dos seres ainda não se ocultavam reciprocamente” (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 323). Este “caosmos”, este pré-cosmos, não é um estado de indiferenciação, uma continuidade homogênea, uma identificação entre humanos e não-humanos, mas uma diferenciação infinita interna a cada ser. Ao contrário de nossa taxonomia que determina diferenças finitas e externas, constituindo as espécies como estanques; no mito, aquilo que define um ser é sua capacidade de ser outra coisa, sua irreduzibilidade radical a essências ou identidades fixas, o fato de que “cada ser mítico difere infinitamente de si mesmo”.

---

<sup>27</sup> VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Filiação intensiva e aliança demoníaca”. *Novos estudos - CEBRAP* [online]. São Paulo, 2007, n.77. p. 114.

o mito propõe um regime ontológico comandado por uma diferença intensiva fluente absoluta, que incide sobre cada ponto de um contínuo heterogêneo, onde a transformação é anterior à forma, a relação é superior aos termos e o intervalo é interior ao ser. Cada ser mítico, sendo pura virtualidade, “já era antes” o que “iria ser depois”, e por isso não é, pois não permanece sendo, nada de atualmente determinado (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 324)<sup>28</sup>.

É isso que vemos nos mitos norte-americanos analisados por Lévi-Strauss em *História de lince* (1993). Neste livro que dá seqüência às *Mitológicas*, todos são sujeitos, as diferentes espécies de animais e os humanos interagem, a maioria deles possui até laços de parentesco, como se a fronteiras entre as espécies simplesmente não existissem. Eles se casam, fazem filhos, raptam uns aos outros, fundam tribos juntos, se transformam uns nos outros, ou em astros, minerais, objetos inanimados, acidentes geográficos, ventos... através de metamorfoses contínuas. As poucas e pequenas distinções vão se degenerando, numa fluidez constante.

Como parte de um mesmo conjunto mítico que se estende pelos dois hemisférios, estes mitos norte-americanos repetem uma volubilidade que mistura atributos humanos e não-humanos constantemente, tanto na forma quanto no comportamento dos seres. Tal volubilidade é uma constante na mitologia ameríndia. Vejamos o exemplo dos Yawalapíti: Para este povo amazônico, os gêmeos Sol e Lua, pais da humanidade, nasceram na aldeia dos *apapalutápa-mína*, seres que hesitam entre os humanos e os espíritos e têm uma relação ambígua com a humanidade, pois têm forma animal e comportamento humano. Estes gêmeos, de quem os humanos descendem, são filhos do

---

<sup>28</sup> "Donde o regime de “metamorfose”, ou multiplicidade qualitativa, próprio do mito: a questão de saber se o jaguar mítico, por exemplo, é um bloco de afetos humanos em figura de jaguar ou um bloco de afetos felinos em figura de humano é rigorosamente indecidível, pois a metamorfose mítica é um acontecimento ou um devir (uma superposição intensiva de estados heterogêneos), não um processo de mudança (uma transposição extensiva de estados homogêneos). Mito não é história justamente porque metamorfose não é processo, “ainda” não é processo e “jamais foi” processo; a metamorfose é anterior e exterior ao processo do processo – ela é um devir" (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 323).

jaguar arquetípico com uma humana e estão associados aos bichos em oposição aos peixes e aos pássaros. Portanto, os humanos são uma subcategoria de *apapalutápa-mína*, cujo chefe é a onça, *yanumaka* (VIVEIROS DE CASTRO, 2002a, p. 49).

Cabe destacar, no entanto, que o propósito dos mitos não é apenas falar desse momento de indecibilidade entre homens e animais, mas também do fim desse “caosmos”, da separação entre “cultura” e “natureza” (VIVEIROS DE CASTRO, 2010, p. 26). Na mitologia tupinambá, por exemplo, o demiurgo Maíra-Monan atribuiu a todos os seres vivos seu aspecto atual e suas características próprias: “nos tempos míticos, os humanos e os animais constituíam uma única família; o papel do Transformador consistiu em introduzir, nesse conjunto confuso, diferenças de gênero” (LÉVI-STRAUSS, 1993, p. 50). Já na mitologia dos índios Yudjá (também conhecidos por Juruna)<sup>29</sup>, é Senã’ã o responsável pela configuração atual do mundo. Entre outras coisas, o xamã magnífico soprou a humanidade e também as gentes animais e deu a cada um sua capa ou vestimenta animal específica.

Conta-se que os animais eram gente no tempo da criação dos Yudjá. O caititu era um grande cantor, e a anta, uma grande flautista. Um celebrava a mandioca cantando, a outra toca uma flauta de Pã. E quando soprou a humanidade moderna Senã’ã disse dos (humanos-)animais: “Eles são animais! Que se transformem, portanto, em animais”, e assoprou-lhes a capa da animalidade, e todos “perderam a linguagem”. Até onde posso compreender, os seres antropomorfos originais perderam a linguagem por causa das vestes animais assopradas por Senã’ã (LIMA, 2005, p. 38).

Aliás, podemos ir mais longe e arriscar que é justamente esta fundação das espécies operada pelo demiurgo (outra constante nas diversas mitologias) o que impulsiona os mitos, como uma tentativa do homem de se aproximar novamente aos animais, destacando essa origem

---

<sup>29</sup> Tânia Stolze Lima explica que, até recentemente, esse povo assumia dois etnônimos: Yudjá para os antigos, distantes dos brasileiros não índios (*karai*), e Juruna para os atuais; mas há alguns anos, com a criação de uma escola indígena na aldeia Tubatuba e a ortografização de sua língua, o nome Yudjá passou a se impor entre todas as pessoas. (LIMA, 2005, p. 15).

comum. Em entrevista a Didier Eribon, Lévi-Strauss explica que os mitos se recusam a ver a incomunicabilidade com os animais como algo original, antes como o acontecimento inaugural da fraqueza humana: “nenhuma situação parece mais trágica, mais ofensiva ao coração e ao espírito do que a situação de uma humanidade que coexiste com outras espécies vivas sobre uma terra cuja posse partilham, e com as quais não pode comunicar-se” (LÉVI-STRAUSS, 2005, p. 195). Conforme pondera Viveiros de Castro, “a humanidade nunca se conformou por ter perdido essa transparência com as demais formas de vida, e os mitos são uma espécie de nostalgia da comunidade perdida” (2010, p. 26).

Na análise que Theodor Koch-Grünberg faz dos mitos Taulipangue e Arekuná, ele defende que a atribuição de peculiaridades dos animais aos seres humanos [e vice-versa, podemos dizer] pode ser explicada como “uma maneira de afastar a contradição existente entre as naturezas humana e animal” (2002, p. 44). Em *O cru e o cozido*, Lévi-Strauss aponta para isso ao dizer que a diferença entre a perspectiva humana e animal nos mitos ameríndios não é uma simples inversão da natureza em cultura, mas uma permeabilidade mútua entre estas categorias; se passa de um ao outro livremente e sem obstáculo (2010, p. 316). Ao que Tânia Stolze Lima conclui que, dessa forma, tais categorias não designam províncias ontológicas, “mas apontam para contextos relacionais, perspectivas móveis, em suma, pontos de vista” (2005, p. 423). Para Sérgio Medeiros (2009a), é justamente esta “discussão em torno da ‘continuidade’ entre natureza e cultura”, como partes de um mesmo campo sociocósmico o que importa sublinhar na representação de animais e plantas nas mitologias.

Foi isso que permitiu a Freud aproximar totemismo primitivo e infância. Segundo ele, o aspecto arrogante que o homem ocidental adulto adquiriu no curso do desenvolvimento da civilização, a posição de dominação que se outorgou sobre as outras criaturas do reino animal, criando um abismo entre a humanidade e a animalidade, “é ainda estranho às crianças, tal como o é para o homem primitivo”, pois é consequência de uma etapa posterior, mais pretensiosa, de desenvolvimento.

No nível do totemismo primitivo, o homem não tinha repugnância de atribuir sua ascendência a um ancestral animal. Nos mitos, que contêm resíduos dessa antiga atitude mental, os deuses assumem formas de animais, e na arte de épocas primevas são representados com cabeças de

animais. Uma criança não vê diferença entre a sua própria natureza e a dos animais. Não se espanta com animais que pensam e que falam nos contos de fadas; transfere uma emoção de medo, que sente do seu pai humano, para um cão ou um cavalo, sem pretender com isso qualquer depreciação do pai. Só quando se torna adulta é que os animais se tornam tão estranhos a ela, que usa os seus nomes para aviltar seres humanos (FREUD, 1976, p. 175).

O comentário de Freud parece pressupor um trajeto civilizatório comum a todos, que identificaria um estágio anterior, portanto, pouco evoluído dos chamados povos primitivos ("antiga atitude mental"), quando, veremos mais adiante, a primitividade não é uma falta, mas uma negação consciente, política, social e ética; não é certo que os indígenas são como nós eramos, pelo contrário, em algumas mitologias, os homens brancos é que são como os indígenas eram. De qualquer maneira, a arrogância de que fala Freud realmente parece não afetar as crianças, e os resquícios de infância no mundo adulto, ou seja, a arte e a literatura. Isso fica evidente em inúmeras fábulas e bestiários, infantis ou não. Conforme observa Medeiros, os “diversos processos de interação entre humanos e não-humanos” nos permitem estabelecer um diálogo proveitoso entre mito, fábula e bestiário: “Na verdade, o diálogo entre a intuição artística e a teoria antropológica foi incentivado desde cedo por Lévi-Strauss e desenvolvido depois por seus herdeiros, os teóricos do perspectivismo, sobretudo quando relacionam o xamanismo com as práticas artísticas” (MEDEIROS, 2008).



## *Animalidade e perspectivismo*

*Coitados dos índios!*  
*Viviam em paz*  
*Chegaram os seres humanos e mataram todos.*  
 Verônica Stigger<sup>30</sup>

Embrenhemo-nos mais detalhadamente nesta forma tão diferente da nossa de pensar o animal dos ameríndios. Ainda que no mito as divindades tenham produzido as diferentes espécies de seres, instalando a natureza e a cultura, o fluxo mítico continua a “rugar surdamente por debaixo das descontinuidades aparentes entre os tipos e espécies” (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 324), visto que, para o perspectivismo multinaturalista, a forma interna dos animais continua sendo humana. Esta humanidade está coberta por um envoltório, um corpo animal, que só os xamãs podem ver. Conforme explica Viveiros de Castro, os animais possuem “uma intencionalidade ou subjetividade formalmente idêntica à consciência humana, materializável, digamos assim, em um esquema corporal humano oculto sob a máscara animal” (2002a, p. 351).

Isso significa que ser animal ou humano é apenas uma questão de vestimenta, no sentido de que aquilo que varia de um ser ao outro não é sua essência, já que todos têm a mesma essência humana, e sim um invólucro, uma roupa (mas não no sentido de disfarce ou fantasia) que difere de acordo com as necessidades físicas de cada espécie. O corpo (natureza) seria o que distingue os seres, enquanto a alma (cultura) aquilo que as une. “Uma só ‘cultura’, múltiplas ‘naturezas’”, diz a famosa máxima de Viveiros de Castro sobre o multinaturalismo, ou seja, sobre a concepção ameríndia que supõe a cultura como universal e a natureza como forma do particular; a unidade do espírito e a diversidade dos corpos. Ao contrário do pensamento ocidental que supõe uma dualidade ontológica entre natureza e cultura; para o pensamento ameríndio, há uma continuidade entre estas duas esferas, justamente porque os seres naturais são dotados de disposições humanas e características sociais (VIVEIROS DE CASTRO, 2000, p. 428).

A ideia é que os animais pensam tanto quanto nós, só que coisas diferentes de nós<sup>31</sup>. Esta diferença entre os diversos pontos de vista está

---

<sup>30</sup> STIGGER, Verônica. *Delírio de Damasco*. Desterro: Cultura e Barbárie, 2012. p. 45.

na especificidade dos corpos (“o ponto de vista está em um corpo”, diz Leibniz citado por Deleuze (2007, p. 26)), ou seja, são as diferenças de natureza que promovem a diversidade de perspectivas. É o corpo que determina as diferenças de pensamento, o mundo que cada um vê. Neste sentido, mudar de tradição é trocar de corpo. Daí que o xamanismo seja uma espécie de metamorfose física, algo que se dá no corpo, e não uma possessão espiritual. Conforme explica Aparecida Vilaça, embora possa funcionar como um equipamento, a roupa não pode ser dissociada de todo um contexto de transformação.

Assim, quando os Wari' dizem que estão virando Brancos, explicam que hoje comem arroz e macarrão, usam shorts e se lavam com sabão, do mesmo modo que um xamã-jaguar se sabe jaguar quando tem pêlos em seu corpo, come animais crus e anda em companhia de outros jaguares. A roupa é parte constitutiva de um conjunto de hábitos que formam o corpo (VILAÇA, 2000).

No perspectivismo, o que muda não é a maneira como os seres vêem o mundo (todos pensam da mesma forma, todos são dotados de cultura), mas o mundo que vêem. Dessa maneira, o sangue é cauim (cerveja de mandioca) para a onça, a lama é um salão cerimonial para as antas, os vermes sobre a carne podre são caça temperada com pimenta pelos urubus, e por aí afora. Também por isso, os animais predadores vêem os humanos como nós vemos aquilo que caçamos, enquanto nossa caça nos vê como animais predadores. Daí um yawalapítí concluir que, se as onças comem os humanos e os humanos comem os macacos,

---

<sup>31</sup> Não vem ao caso dizer se a assertiva ameríndia é correta ou não, mas como ela coloca em jogo nossas certezas mais estáveis e desfaz a possibilidade de qualquer dicotomia. Segundo Deleuze, outrem me leva a apreender o que não percebo (o que me é invisível) como perceptível a outrem, ou seja, como real por sua visibilidade para este outrem (2006, p. 315). Como bem percebeu Maria Esther Maciel: “ninguém pode garantir que um boi, uma serpente, uma águia ou um gato não tenham uma visão de mundo, um olhar único, que a cada um deles pertence. Ninguém pode saber ao certo se eles estão, realmente, impedidos de pensar; ou se pensam, ainda que de uma forma muito diferente da nossa. Ninguém pode assegurar que eles não tenham uma voz que se inscreve num tipo ignorado de linguagem, numa espécie de ‘logos’ particular”. (MACIEL, 2011, p. 98).

“gente é macaco de onça” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002a, p. 48) - é por isso que elas nos atacam e nos devoram, pois nos vêem como caça.

Enquanto o corpo diferencia as espécies, a alma as assemelha como humanas. Nesse sentido, os Wari' são um caso exemplar do pensamento perspectivista ameríndio. Todos os humanos partilham práticas culturais análogas: vivem em família, caçam, cozinham seus alimentos, ingerem bebidas fermentadas, fazem festas etc. Os diferentes corpos, entretanto, implicam formas diferentes de perceber as mesmas coisas. Assim, tanto os Wari' como o jaguar bebem chicha de milho, mas o que o jaguar vê como chicha é o sangue, do mesmo modo que o barro é chicha para a anta. Tanto o jaguar como a anta se concebem como humanos, wari', termo que significa "gente", "nós", e percebem os Wari' como não-humanos, podendo predá-los como se fossem caça, ferindo-os com suas flechas (VILAÇA, 2000).

O caso dos Makuna, grupo de língua Tukano do rio Vaupés, também é semelhante. Para eles, os peixes são gente e formam comunidades: as árvores frutíferas que crescem nas margens dos rios são suas roças; sua desova são danças; em suas casas subaquáticas, que são invisíveis ao olho humano comum, guardam todos os seus bens, ferramentas e instrumentos. Também os animais de caça são gente, pois - assim como os homens - têm seus próprios pensamentos, malocas, comunidades, festas, rituais (VILAÇA, 2000).

Entre os inúmeros outros exemplos que poderíamos citar, cabe ainda resgatar um mito Arekuna que é emblemático neste sentido, ele conta a história de um menino criado como filho por uma anta. Vejamos uma parte da narrativa anotada por Lévi-Strauss em *O cru e o cozido*:

a anta cobre o filho adotivo de carrapatos à guisa de miçangas: "Ela os colocou em volta do pescoço dele, nas pernas, nas orelhas, nos testículos, debaixo do braço, no corpo todo"; para ela, a cobra venenosa é uma chapa para assar os beijos de mandioca, o cão é uma cobra venenosa... (LÉVI-STRAUSS, 2010, p. 316).

A fonte de Lévi-Strauss foi o alemão Theodor Koch-Grünberg, que recolheu e publicou o mito pela primeira vez em 1916, no livro *Mitos e lendas dos índios Taulipangue e Arekuná*, onde registrou também o mito sobre Makunaíma (segundo a grafia de Koch-Grünberg); posteriormente, a coleção de narrativas indígenas resgatada por Koch-Grünberg foi publicada no livro *Makunaíma e Jurupari: cosmogonias ameríndias*, de 2002, de onde retiro essa citação:

O rapaz encontrou uma cascavel (tsekaság) e gritou: “Cuidado! Uma cobra!” e correu. A anta correu atrás dele. Então pararam e disseram: “Vamos ver!” Voltaram para junto da cobra. Aí a anta disse: “Isto não é cobra! É o meu fogão!”. Ela explicou: “Dizem que a cobra corre atrás para morder. Mas isto não é cobra. Para nós, antas, o cachorro é uma cobra!” Disse mais: “A cobra corre atrás da gente e onde ela morde, dói. A cobra para nós é um fogão. Os homens a consideram uma cobra e sofrem com a mordida, como nós sofremos com uma mordida de cão”. E a anta seguiu avante com o rapaz, que agora sabia que a cobra era um fogão, e não se assustou mais (KOCH-GRÜNBERG, 2002, p. 233).

O organizador desta edição, Sérgio Medeiros, percebe que no ponto de vista da anta existem dois mundos diferentes: um familiar e um não-familiar ao rapaz, “poético, onírico, abundante”, onde os carrapatos são pérolas e a cobra um fogão (a imagem remete à cobra enrolada que se parece com a chapa redonda onde os índios assam os bolos de mandioca). Trata-se de um “mundo da metáfora, da imagem, do duplo sentido, da polissemia, enfim, da poesia”, analisa Medeiros (2002, p. 233). Segundo ele, as lições de estética da anta transformam o feio em bonito e provocam uma espécie de reviravolta ou “estranhamento” na experiência do menino, que passa a viver “num mundo ambíguo, em que o sentido literal dos termos não é mais válido”. Para a anta, que vive no mundo poético, a metáfora é o sentido literal; e é o menino quem está lendo o mundo com “os olhos errados”, ela precisa, portanto, introduzi-lo “no universo do sentido figurado, revelando-lhe a ambigüidade das palavras, para ajudá-lo a sobreviver naquele universo onírico e opulento que defini como paragem mítica”. Tais paragens míticas, onde se abandona o mundo familiar e as identidades se confundem, onde tudo

tem duplo sentido, ocorrem, explica Medeiros, quando se entra na mata ou no rio (2002, p. 236)<sup>32</sup>.

Este é apenas um dos inúmeros exemplos de perspectivismo que as narrativas ameríndias apresentadas por Koch-Grünberg trazem à tona. Nestes mitos, os jacarés que devoram homens chamam suas vítimas de antas; a bebida dos urubus feita de animais putrefatos é igual ao licor de farinha de mandioca; para os cachorros, os excrementos humanos são sakura (a massa da qual a bebida das festas é feita); para os tatus, as minhocas são cervos (principal alimento destes índios); as formigas peçonhentas são a pimenta do antropófago Piai'mã; os pássaros usam setas; quando os urubus-reis chegam à sua morada celeste, tiram as suas vestimentas de penas e se transformam em homens; os peixes bebem caxiri para criar coragem como os homens; sem contar a infinidade de exemplos de mitos em que os animais são os donos primitivos de valores culturais como o fogo, as ferramentas, as culturas agrícolas e etc, que os homens conquistam depois pela força ou pacificamente (KOCH-GRÜNBERG, 2002, p. 44).

---

<sup>32</sup> Medeiros também trata deste mito em seu livro de poesia *Totens*. Em "O músico e os carrapatos" ele narra como Enrique Flor, que tocava em casamentos "atiçando e ativando o *sex appeal dos vegetais*", reconhece pérolas no colar de carrapatos do rapaz, como se também o músico fosse capaz de ter a perspectiva da anta: "a anta grávida foi morta a flechadas na floresta não muito longe do acampamento / ao lado do corpo dela os caçadores viram um rapazinho atônito com vários colares de carrapatos vivos / ele havia desaparecido da aldeia que ficava longe dali meses atrás / Enrique Flor saltou da rede e foi para lá correndo apesar de grave infecção nos pés (...) e percebeu assombrado que os carrapatos não eram carrapatos eram pérolas / o rapazinho mais tarde lhe confirmou que eram efetivamente pérolas / mas sua avó então lhe deu um banho demorado como se as pérolas fossem efetivamente só carrapatos" (MEDEIROS, 2012, p. 61).

## *A caça como guerra*

No pensamento perspectivista, os conceitos de humano e de animal não são substanciais, mas relacionais. Um exemplo disso é que os termos tupi que são comumente traduzidos por “gente” não significam nunca um substantivo ou adjetivo, mas “a gente”<sup>33</sup>, um pronome pessoal, com função dêitica, que registra o ponto de vista do sujeito que está falando. Aliás, as palavras indígenas que se costumam traduzir por “ser humano”, explica Viveiros de Castro, “não denotam a humanidade como espécie natural, mas a condição social de pessoa”<sup>34</sup>, funcionando mais como pronomes do que como *substantivos*.

Elas indicam a posição de sujeito; são um marcador enunciativo, não um nome. Longe de manifestarem um afunilamento semântico do nome comum ao próprio (tomando ‘gente’ para nome da tribo), essas palavras fazem o oposto, indo do substantivo ao perspectivismo (usando

---

<sup>33</sup> Em “El vestigio del arte”, Jean-Luc Nancy também destaca a palavra gente, num sentido inicialmente diferente, mas que, considerando o ideal de alteridade e singularidade do perspectivismo ameríndio, nos permite colocá-los em contato. Com esta “palavra-vestigio” ele propõe uma arte não mais como imagem do homem humanista, mas como vestigio dos passos das gentes, dos seres singular-plural: “Sin embargo, el nombre del hombre sigue siendo en demasía un nombre, una Idea y una imagen, y su desaparición no se enunció en vano. Sin duda, el hecho de pronunciarla de nuevo, en muy otro tono, también es rechazar el interdicto angustiado de las imágenes, sin prolongar necesariamente el hombre del humanismo, es decir, de la autoimitación de su Idea. Pero se podría además, para terminar y de pasada, probar por un instante otra palabra, y hablar de gente. Las gentes, palabra-vestigio si las hay, nombre sin nombre de lo anónimo y lo confuso, nombre genérico por excelencia, pero cuyo plural evitaría la generalidad e indicaría más bien el singular en cuanto es siempre plural, y también el singular del géneros, los sexos, las tribus (gentes), los pueblos, los géneros de vida, las formas (...), y el singular/plural de las generaciones y los engendramientos, vale decir, de las sucesiones y los pasajes, las llegadas y las partidas, los saltos, los ritmos. El arte y las gentes: los dejo con este título adecuado otra intención” (NANCY, 2008, p. 133).

<sup>34</sup> Em *Nativo Relativo*, Viveiros de Castro lembra que ‘animal’ e ‘humano’ são traduções equívocas de certas palavras indígenas, “e não esqueçamos que estamos diante de *centenas* de línguas distintas, na maioria das quais, aliás, a cópula não costuma vir marcada por um verbo” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002b).

‘gente’ como a expressão nominal ‘a gente’). Por isso, as categorias indígenas de identidade coletiva têm aquela enorme variabilidade de escopo característica dos pronomes, marcando contrastiva e contextualmente desde a parentela imediata de um Ego até todos os humanos, ou todos os seres dotados de consciência (...). Assim as autodesignações coletivas de tipo ‘gente’ significam ‘pessoas’, não ‘membros da espécie humana’; e elas são pronomes pessoais, registrando o ponto de vista do sujeito que está falando, e não nomes próprios. Dizer então que os animais e os espíritos são gente é dizer que são pessoas; é atribuir aos não-humanos as capacidades de intencionalidade consciente e de agência que facultam a ocupação da posição de sujeito. Tais capacidades são reificadas na alma ou espírito de que esses não-humanos são dotados. É sujeito quem tem alma, e tem alma quem é capaz de um ponto de vista (VIVEIROS DE CASTRO, 2002a, p. 371)<sup>35</sup>.

Ser bicho ou ser gente é apenas uma questão de relação, de enunciação. Dizer que animais são pessoas é dizer que são capazes de intencionalidade, de socialidade, é dizer que possuem um ponto de vista, que têm a habilidade de assumir a posição enunciativa de primeira pessoa, de sujeito da fala. Cabe lembrar que o conceito de subjetividade para Benveniste nada mais é do que a capacidade do sujeito de dizer eu e de colocar-se como ego, por isso se dá na e através da linguagem. Segundo o linguista, o pronome *eu* “significa a pessoa que enuncia a presente instância de discurso que contém *eu*”, e é nesta identificação “como pessoa única pronunciando *eu* que cada um dos locutores se propõe alternadamente como ‘sujeito’”. Segundo ele, até mesmo o sentimento que cada um experimenta de si seria um reflexo dessa subjetividade, enquanto capacidade do locutor de se propor como sujeito, ou seja, enquanto a emergência da linguagem no ser. “É ‘ego’ que diz *ego*”. (BENVENISTE, 1976, p. 279).

---

<sup>35</sup> Interessante lembrar que, já em 1916, Koch-Grünberg havia chegado à conclusão semelhante: “a personificação de animais e plantas baseia-se na crença indígena de que a natureza é dotada de alma” (KOCH-GRÜNBERG, 2002, p. 48).

Para os ameríndios, a subjetividade está amplamente distribuída entre os seres, e uma vez que tudo pode dizer eu, que o ponto de vista é uma capacidade de todos os viventes, a humanidade também é uma potencialidade de todos os seres. É humano aquele que tem o ponto de vista do sujeito, seja ele axolotl, jaguar ou inimigo. As posições de humano e não-humano são intercambiáveis, precárias e reversíveis, tudo tem a possibilidade de se tornar humano, tudo é humanizável, porque tudo pode pensar. "Se existe, logo pensa", afirma Viveiros de Castro, invertendo a máxima cartesiana e concluindo que "viver é pensar: isso vale para todos os viventes, sejam eles amebas, árvores, tigres ou filósofos" (2008, p. 117).

Esta formulação do conceito de sujeito traz consequências enormes para os costumes alimentares indígenas, afinal, onde tudo é humano, nada pode ser coisificado (nossas granjas são, para eles, uma monstruosidade) e toda a caça é uma guerra, toda caça pressupõe uma relação social entre sujeitos:

Se tudo é humano, nós não somos especiais; esse é o ponto. E, ao mesmo tempo, se tudo é humano, cuidado com o que você faz, porque, quando corta uma árvore ou mata um bicho, você não está simplesmente movendo partículas de matéria de um lado para o outro, você está tratando com gente que tem memória, se vinga, contra-ataca, e assim por diante. Como tudo é humano, tudo tem ouvidos, todas as suas ações têm consequências (VIVEIROS DE CASTRO, 2010, p. 26).

Em "A floresta de cristal", Viveiros de Castro conta que, para os ameríndios de maneira geral, os animais nos vêm como animais ao mesmo tempo domésticos ("habitantes de casas") e como canibais (2006, p. 330). Desta forma, o canibalismo acaba sendo uma espécie de espectro que ronda a alimentação dos ameríndios; afinal, uma vez que tudo é gente, sempre se corre o risco de antropofagia:

as relações interespecies são marcadas por uma disputa perpétua em torno dessa posição pronominal de sujeito, que não pode ser ocupada simultaneamente por duas espécies distintas; por isso, ela é comumente esquematizada em termos da polaridade predador/presa. A "agência", no sentido de *agency* ou autodeterminação, é, acima



de tudo, essa capacidade de predação, a “intencionalidade predatória”, como escrevem alguns etnógrafos. A vida é roubo, e o ser é devoração (VIVEIROS DE CASTRO, 2011a, p. 355).

Ao aproximar os mitos norte e sul-americanos, Lévi-Strauss explica que, nos mitos de origem da caça, a caça era humana ou igual aos humanos, em alguns casos cunhados ou outros parentes próximos. Na versão Thompson, proveniente do grupo Utãmqt, por exemplo, os animais caçados como a cabra ou o urso assumiam a forma animal ou humana quando queriam; por isso, ainda hoje, o caçador deve observar ritos especiais quando os matam. Segundo este mito, o herói, que foi seduzido por duas moças-cabras e foi viver com suas famílias, percebeu que sua caça, na verdade, era seus cunhados - apenas sua “parte cabra” morria, enquanto sua “parte humana” retornava para casa ao anoitecer. As cabras lhe ensinaram que, para se tornar um grande caçador, o herói deve observar algumas regras:

Quando matares cabras, trata seus corpos com respeito, pois são pessoas. Não mates as fêmeas, elas foram tuas esposas e dar-te-ão filhos. Não mates os filhotes, que podem ser tua progeneritura. Tira apenas os teus cunhados, os machos. Não tenhas remorsos quando os matares, pois ele não morrem, voltam para casa. A carne e a pele (a parte cabra) te pertencem; seu verdadeiro eu (a parte humana) continuará vivendo como antes, quando a carne e a pele de cabra o recobriam (LÉVI-STRAUSS, 1993, p. 72).

Como analisa Lévi-Strauss, o mito supõe uma teoria do ritual que, ainda que implícita, afirma que o ritual tem “por origem e condição um retorno do homem à natureza. Para obter os ritos de caça em benefício de todos os seus, foi preciso que um herói abjurasse da condição humana, que aprendesse a viver *more animalium*” (1993, p. 82).

A caça e a alimentação são determinantes nas estruturas sociais da tribo, pois, onde todas as relações são sociais, a predação não é uma mera relação de poder ou dominação, mas um dispositivo de individuação, que modifica tanto a presa quanto o predador. De maneira que “se o que comemos se torna parte do que somos, terminamos por ser em grande parte o que comemos” (VIVEIROS DE CASTRO, 2011a, p.

355). Vejamos ainda o exemplo dos xamãs Wari que nos apresenta Aparecida Vilaça:

os xamãs wari<sup>1</sup> costumam dizer que visualmente não há qualquer diferença entre as espécies animais dotadas de espírito, visto que percebem, todas, com a forma humana: o que as diferencia mesmo são seus hábitos. A freqüente incapacidade de diferenciar visualmente as espécies animais, de percebê-las na forma animal, torna o xamã um mau caçador. Maxüin Hat, para o desespero de sua esposa, não consegue atirar nos animais que encontra porque os vê como humanos. Partilhar a mesma identidade torna a predação e a devoração ineficazes, não por causa de prováveis doenças advindas do consumo de um consubstancial, mas devido à percepção da identidade (VILAÇA, 2000).

Por outro lado, são os xamãs que podem transformar “pessoas” em puro alimento, daí as sociedades xamânicas serem aquelas que têm a caça no centro de sua estrutura alimentar e social. No caso dos Wari, os xamãs precisam dessubjetivar as queixadas, tirando o sangue no cozimento, para transformá-las em bicho ou em vegetal (VILAÇA, 2010a). Também entre os Piaroa, para se esquivar do canibalismo (ao menos, do endocanibalismo), os xamãs devem, com a ajuda dos deuses Tianawa, transformar o animal que será consumido em vegetal, tornando o processo de comer inofensivo para a comunidade (OVERING, 1986).

Como destaca Joanna Overing em seu estudo sobre este povo amazônico, todo assassinato é uma forma de canibalismo (mesmo que indireta), e toda morte um processo de ser comido (OVERING, 1986). Ela conta que, para este povo, a primeira relação social dos tempos míticos foi aquela entre predador e presa, por isso as principais transformações dos dois deuses criadores foram em grandes predadores, um em jaguar e o outro em gavião. Kuemoi, o jaguar, é o criador da cultura e um predador violento e dominador, foi ele quem criou todos os animais perigosos, que são chamados de pensamentos de Kuemoi. Além destes animais, esta divindade possui a caixa dos poderes para a cultura, que incluem as armas para caçar, a queimada para a agricultura e o fogo para transformar carnes e plantas em formas comestíveis. Estes artefatos foram cobijados pelo deus Wahari (gavião), que roubou a caixa dos poderes e traiu os seres da floresta, antes seus protegidos, nomeando-os

como suas presas, transformando animais e peixes em animais comestíveis e roubando de seus lares sagrados sob a terra sua bela música ritual. No final dos tempos míticos, depois que os dois deuses foram mortos com violência, as forças selvagens da cultura foram dadas pelos deuses aos Piaroa, mas cautelosamente para que seu uso seja pacífico e não violento. O xamã voa até o lar celestial dos deuses para receber as capacidades da cultura que ele traz aos Piaroa. Ele deve ter cuidado para que não seja dominado por ela, porque pode enlouquecê-lo e fazê-lo canibalizar os outros através de feitiçaria.

Como vingança pela perda da cultura e das formas “civilizadas de comer” no tempo mítico, os animais canibalizam os Piaroa através de doenças<sup>36</sup>. Isso pressupõe uma relação recíproca de canibalismo com os animais e as plantas: os Piaroa pagam pelo privilégio de acesso à cultura quando são canibalizados por aqueles que perderam esse privilégio. No caso dos animais da floresta, seres afins aos Piaroa, este canibalismo é um endocanibalismo; enquanto em relação aos peixes, às aves e às plantas comestíveis se trata de exocanibalismo.

A base ontológica do canibalismo dos Piaroa não separa o “mundo da sociedade” do “mundo da natureza”. A violência só é possível contra o estranho totalmente desconhecido e canibal Kuemoi, um feiticeiro que pode mandar doenças realmente fatais, reencarnando com um poder fora de controle; aquele que pode roubar sua comida é um competidor político, um matador potencial, mas não realmente um assassino. Daí a característica pacífica da sociedade Piaroa: “The actual murderer is the factually ‘empty’, but semantically ‘full’ sign of the stranger cannibal, and this is the secret of Piaroa ‘peace’ in daily life” (OVERING, 1986).

Também para os Guayaki, as restrições alimentares advindas do canibalismo da caça regulam a estrutura social da tribo. Assim como o matador canibal não pode comer a vítima, o caçador não pode consumir a carne de suas próprias presas: *bay jyvombre já uemere* (“os animais que matamos não podem ser consumidos por nós mesmos”), pois atrairiam o *pane* (azar na caça), implicando numa disjunção entre caçador e animais vivos. Disso resulta, explica Pierre Clastres, que cada homem passa sua vida caçando para os outros e recebendo dos outros sua alimentação, o que impede a dispersão dos índios em famílias elementares: o homem morreria de fome. Assim, cada caçador

---

<sup>36</sup> Seus vizinhos, os Yanomami, também acreditam que toda morte é vista como um ato canibal, isso porque morrer, para eles, é ter a alma comida por um ser sobrenatural ou humano (OVERING, 1986).

individual se torna uma relação com outros caçadores, mas também, podemos pensar, com os animais, considerando que a caça é, como já foi dito, sempre uma relação social entre sujeitos. Aliás, entre os Guayaki, quando um caçador traz ao acampamento algum animal morto este é saudado por uma mulher chorando, que evoca um determinado parente desaparecido (CLASTRES, 2003, p. 129).

Imagem semelhante, mas em negativo, vemos no rito de final de luto Wari, quando os parentes de uma pessoa morta pegam uma caça e choram nela, chamando pelos nomes de parentesco do morto. Em seguida se diz “me dá um pedaço deste cadáver” e come-se este animal. Deste modo, o morto, que volta ao mundo dos vivos na forma de caça, é visto como alimento. Vilaça conta que, quando vai se tornar xamã, um wari é acometido por uma doença grave, em que “um animal agride o espírito do futuro xamã, interessado em torná-lo seu companheiro, membro da sua espécie. O espírito do doente chega à casa dos animais daquela espécie determinada, e já pode vê-los como humanos, ou seja, adota o ponto de vista do animal” (VILAÇA, 2000). Os animais lhe oferecem uma menina, que será sua esposa no futuro, quando, ao morrer, virar definitivamente animal, por isso, “quando um xamã está velho, costuma-se dizer que a sua esposa animal já virou moça, e que ele irá em breve juntar-se a ela, consumando o casamento e a transformação em animal”. Além da noiva, ele recebe ainda revestimentos corporais, como o urucum e o óleo de babaçu mágicos, “que vão caracterizá-lo como membro da espécie agressora, dotando-o do ponto de vista do animal e de poder de cura”. Depois disso, este homem tem um espírito atuante, presente todo o tempo como um duplo animal, que vive junto aos seus iguais. Ele só vira completamente animal e deixa de ser wari, “tornando-se membro efetivo da espécie que o seu espírito costumava acompanhar”, quando morre, ou seja, “quando se casa com a sua noiva-animal, que lhe foi prometida no momento da iniciação”:

Quando Wan e', xamã queixada, estava velhinho, os Wari' costumavam dizer que seus afins-animais o estavam chamando, porque havia chegado a hora dele efetivar a aliança. Quando cheguei ao Negro-Ocaia, já ciente da morte de Wan e', que eu chamava de pai, as pessoas tentavam amenizar a minha tristeza dizendo que ele estava bem, que havia sido visto por um outro xamã já em sua nova casa, que tinha constituído uma nova família com a esposa animal. A mudança de identidade

caracteriza-se antes de tudo como uma mudança de natureza (VILAÇA, 2000).

Conforme explica Viveiros de Castro na palestra "A morte como quase-acontecimento", proferida no Café Filosófico CPFL em 2009<sup>37</sup>, algumas sociedades indígenas entendem que, depois que morrem, os humanos se tornam os animais que caçam, por isso "Ele virou um animal" é a expressão idiomática para dizer que alguém morreu. Isso significa que, se nós dependemos da morte dos animais para viver, também eles precisam que nós morramos para existirem, como se a vida de uns dependesse da morte de outros. Todos eram humanos e ao morrer todos se tornam animais, ou seja, humanos mas ocultos sob uma forma inumana.

---

<sup>37</sup> Disponível em <http://www.cpficultura.com.br/2009/10/16/integra-a-morte-como-quase-acontecimento-eduardo-viveiros-de-castro/>.

## *O anel de Moebius*

Uma vez que fala desta relação de vizinhança entre humano e não-humano, desta fluidez das espécies, desta contiguidade entre homem e animal, desta instabilidade de categorias como natureza e cultura, é que podemos ler “Axolotl” como um conto mitológico ou, como já dissemos, perspectivista. Conforme aponta Miriam de Gerónimo, o conto descreve a figura do anel de Moebius, cujo esquema estrutural fica evidente nas duas caras da unidade homem-axolotl, o outro e o mesmo em um processo de metamorfose e transmigração, uma “porosidad virtual”, uma permeabilidade entre dois mundos, onde tudo se desloca (GERÓNIMO, 2004, p. 354), anulando as fronteiras, confundindo os limites, abolindo a separação entre o dentro e o fora. Como a bolsa de Fortunatus de Lewis Carroll, “feita de lenços costurados *in the wrong way*, de tal forma que sua superfície exterior está em continuidade com sua superfície interna: ela envolve o mundo inteiro e faz com que o que está dentro esteja fora e o que está fora fique dentro” (DELEUZE, 2006, p. 12). Ali “no existe separación de identidades, de tiempos y espacios” (GERÓNIMO, 2004, p. 355), do eu e do outro, da natureza e da cultura, do homem e do axolotl. Nem mesmo o vidro, analisou Néstor Tirri, faz com que “desaparezca el fluido que los une, la consubstanciación del hombre con el animal” (apud WOLFF, 1998, p. 52)<sup>38</sup>.

Esta mesma imagem de fluidez do anel de Moebius circulando em si mesmo aparece em *Prosa do observatório*, escrito por Cortázar em 1971. Neste livro, o aquário ganha as proporções de um oceano profundo, das bocas dos rios europeus, de uma revolução; e o indecível axolotl é substituído por enguias, que juntas formam uma serpente multiforme, “uma informe cabeça toda olhos e bocas e cabelos”, uma galáxia negra, uma massa informe. São corpos bizarros que se unem deslizando rio acima. Como multidão, como conjunto de singularidades não-representáveis, lugar de multiplicidade, indefinida e não-mensurável, as enguias desafiam a representação e qualquer forma de unidade representativa. Conforme explica Negri, a multidão “se torna

---

<sup>38</sup> Já Ana María Amar Sánchez considera que apesar da proximidade, o contato é impossível, porque o vidro do aquário é um limite, e para entender isso é preciso ir ao outro lado, fazer-se outro. Nesse caso não há retorno, mas a aceitação de pertencer a esse outro mundo. “The failure to cross, the impossibility of crossing, also reminds us that there is no way across, that there is no *between* to stand on” (SÁNCHEZ, 1998, p. 32).

poderosa graças à sua capacidade de circulação, de ‘navegação’, de contaminação” (NEGRI, 2003, p. 46).

Circulando, navegando, o narrador-sultão-estrela-enguia-leitor (“as enguias, Jal Singh, as estrelas e eu mesmo, são parte de uma imagem que só aponta para o leitor” (CORTÁZAR, 1974, p. 7)<sup>39</sup>) percebe que, antes e depois das identificações (no caso as que a senhora M-L. Bauchot faz das larvas dos diferentes peixes ápodes), há o aberto que o “negro rio das enguias desenha na massa elementar Atlântida”. E é com este aberto que o narrador quer fazer contato, quer se contaminar. O eu – “a obstinada partícula [do “Ocidente odioso”] subentendida em todos os seus discursos” – quer atingir um campo de contato, entrar neste aberto<sup>40</sup>, que o “sistema que fez de mim isto que sou nega entre vociferações e teoremas” (CORTÁZAR, 1974, p. 67).

Em carta à tal senhora Bauchot, o narrador-remetente fala de como a ciência enfaixa o homem para que este não se “deforme por excesso de sonhos, enfaixar-lhe a visão, manietar-lhe o sexo, ensiná-lo a contar para que tudo tenha um número” (CORTÁZAR, 1974, p. 85) – podemos completar com Deleuze, para que tudo, todos os seres, sejam amostras, dados<sup>41</sup>. Continua Cortázar:

ainda não encontramos o ritmo da serpente negra, estamos na mera pele do mundo e do homem. Aí, não longe, as enguias palpitam seu imenso pulso, seu giro planetário, tudo espera o ingresso numa dança que nenhuma isadora jamais dançou deste lado do mundo, terceiro mundo global do homem sem fronteiras, chapinhador de história, véspera de si mesmo (CORTÁZAR, 1974, p. 98).

---

<sup>39</sup> Lembrando que Sawai Jal Singh é o sultão indiano que construiu, no início do século XVIII, o observatório astronômico em Jalpur e em outras quatro cidades da Índia: Delhi, Varanasi, Ujjain e Mathura. Os observatórios de Jalpur e Delhi foram visitados por Cortázar em 1968 e marcaram profundamente o autor que contrapõe o fascínio de Jal Singh pelas estrelas ao interesse científico de um grupo de ictiólogos por enguias, tema de um artigo publicado no *Le Monde*, em 1971 (FAGUNDES, 2008).

<sup>40</sup> “falo de mim por força, mas estou falando de todos os que saem ao aberto”. (CORTÁZAR, 1974, p. 83).

<sup>41</sup> “não se está mais diante do par massa-indivíduo. Os indivíduos tornaram-se ‘dividuais’, divisíveis, e as massas tornaram-se amostras, dados, mercados ou ‘bancos’” (DELEUZE, 1992).

Mas há homens que não aceitam esse cotidiano, não aceitam tal classificação, não se aceitam como parcela, ou véspera. E é para estes que as enguias sobem pela escada de Jalpur:

para esse, para tantos como esse, um desenho da realidade sobe pelas escadas de Jalpur, ondula sobre si mesmo no anel de Moebius das enguias, anverso e reverso conciliados, cinta da concórdia na noite ruiva de homens e astros e peixes. Imagem de imagens, salto que deixa para trás uma ciência e uma política em nível de caspa, de bandeira, de linguagem, de sexo encadeado; do aberto acabaremos com a prisão do homem e com a injustiça e a alienação e a colonização e os dividendos e Reuter e o que se segue não é delírio o que aqui chamo enguia ou estrela, nada mais material e dialético e tangível que a pura imagem que não se ata à véspera, que busca além para entender melhor, para se bater contra a matéria rampante do fechado, de nações contra nações e blocos contra blocos (CORTÁZAR, 1974, p. 103).

Importante destacar que concórdia ou conciliação, neste caso, não têm o sentido de consenso, mas de toque, contato, com-paixão, continuidade entre o fluxo das enguias e o homem. Justamente porque, ali, não há identidade, não há o homem, mas uma véspera do homem, que precisa encontrar um outro sentido de homem, “roçar outro perfil do homem”, o perfil de um homem aberto. Contra o enfaixamento do homem, que “esconde uma falsa definição da espécie” (pois toda definição da espécie é falsa na medida que impossível), Cortázar apresenta a metamorfose (“Jal Singh sabe que somente sendo a água deixará de ter sede” (1974, p. 75)), a fluidez da água, a animalidade sinuosa, elástica, escorrida da enguia, a saída ao aberto, a fita de Moebius, a multidão-serpente informe ou multiforme (tanto faz, quem tem muitas formas acaba por não ter nenhuma), enfim, a revolução de dentro para fora e de fora para dentro. Nesta revolução sem dentro, nem fora, fluida como enguia ou axolotl, está o aberto: “o aberto continua aí, pulsação de astros e enguias, anel de Moebius de uma figura do mundo onde a conciliação [devemos dizer, o estar-juntos] é possível, onde o anverso e o reverso deixarão de se desgarrar, onde o homem poderá ocupar o seu posto nessa jubilosa dança que alguma vez chamaremos realidade” (CORTÁZAR, 1974, p. 113).



## Capítulo II

### *Sob a perspectiva do axolotl*

*Le seul véritable voyage, le seul bain de Jouvence,  
ce ne serait pas d'aller vers de nouveaux  
paysages, mais d'avoir d'autres yeux, de voir  
l'univers avec les yeux d'un autre, de cent autres,  
de voir les cent univers que chacun d'eux voit, que  
chacun d'eux est;  
Marcel Proust<sup>42</sup>*

Tendo tudo isto em vista e lembrando também o que diz Cortázar em “Alguns aspectos sobre o conto” ao defender que não há leis num conto, no máximo pontos de vista (1993, p. 150), é que podemos ler “Axolotl” como um conto escrito a partir do ponto de vista do axolotl, como um conto perspectivista ou xamânico. Assim como os ameríndios, o narrador percebe que, por trás de uma “roupa” de axolotl, há uma intencionalidade idêntica à humana, uma subjetividade capaz de dizer eu e de fazer o ponto de vista do axolotl se tornar o ponto de vista dominante: “Ahora soy definitivamente un axolotl, y si pienso como un hombre es sólo porque todo axolotl piensa como un hombre dentro de su imagen de piedra rosa” (CORTÁZAR, 2007, p. 167)<sup>43</sup>.

Num primeiro momento o narrador ainda tenta provar a si mesmo que era sua própria sensibilidade que projetava nos axolotl uma consciência inexistente (“Inútilmente quería probarme que mi propia sensibilidad proyectaba en los axolotl una conciencia inexistente. Ellos y yo sabíamos”). (CORTÁZAR, 2007, p. 166)), mas este era um trabalho inútil, pois logo percebe que: “O yo estaba también en él, o todos nosotros pensábamos como un hombre, incapaces de expresión, limitados al resplandor dorado de nuestros ojos que miraban la cara del hombre pegada al acuario” (CORTÁZAR, 2007, p. 167). Ao cair em si,

---

<sup>42</sup> PROUST, Marcel. « La prisonnière ». In: *À la recherche du temps perdu III*. Paris: Gallimard, 1954. p. 258.

<sup>43</sup> Maurice J. Bennett percebe neste trecho um resgate da antiga ideia de um universo senciente onde a consciência não está limitada aos homens mas é um atributo essencial da criação. Segundo ele, ali, a fundamental continuidade entre homem e natureza é reestabelecida. “Further, although the axolotls represent a nature that is conscious and knowing, they are also inarticulate, and the axolotl’s closing words reveal a schem whereby the human narrator has been made a vehicle of expression for their speechless awareness”. (BENNETT, 2004, p. 21).

ou melhor dizendo, ao sair de si, e perceber o que havia por trás daqueles olhos de ouro, o narrador coloca em jogo sua própria racionalidade ocidental e seu antropocentrismo. Foi isso que notou Jorge Wolff, ao comparar o projeto de Cortázar à “construção pessoal do conceito” de animismo de William Henry Hudson em *Far away and long ago*:

Por animismo no quiero significar la teoría de un alma existente en la Naturaleza, sino la tendencia, impulso o instinto, en el que se originan los mitos, para “animar” todas las cosas: la proyección de nosotros mismos dentro de la Naturaleza, la facultad y la comprensión de una inteligencia como la nuestra, pero más poderosa, en todas las cosas visibles (HUDSON apud WOLFF, 1998, p. 49).

Na página seguinte, Wolff demonstra que a “intensa atração pelas coisas (sobre)naturais” dos dois autores é fruto da inacessibilidade, desta condição de enigma, mas também de familiaridade de tais “(sobre)naturais”. Segundo ele, a dúvida sobre a vida animal, conforme apresentada por Bataille, “como ‘água no interior da água’, vale dizer, nem como coisa nem como homem”, é a dúvida que tensiona o conto, “cujo protagonista-transformista descreve, ou melhor, descreve-se um peixe algo humano e algo animal, embora tampouco o seja: ‘No eran animales’, afirma, com grifo no original” (WOLFF, 1998, p. 50).

Analisando as críticas poéticas de Cortázar, o mesmo Wolff mostra que o autor relaciona o poeta com o primitivo, mas também com o mago. Em 1954, dois anos após a primeira publicação de "Axolotl", Cortázar defende, no texto intitulado "Para uma poética", que, assim como o mago procura se apropriar do outro, o poeta busca enriquecer-se ontologicamente com uma essência diferente da sua: "Ser, e ser *mais* que um homem; ser todos os graus possíveis da essência, as formas óticas que abrigam o caracol, o rouxinol" (CORTÁZAR, 1999, p. 264)<sup>44</sup>. A metáfora refletiria, portanto, essa ânsia de ser outra coisa, essa sede pessoal de alienação: "o poeta e suas imagens constituem e manifestam *um único desejo de salto, de irrupção, de ser outra coisa*"

---

<sup>44</sup> Segundo Marta E. Sánchez, na narrativa cortazariana os indivíduos não estão mais no centro de seu mundo nem tampouco são sujeitos de sua história (SANCHEZ, 1982, p. 39).

(CORTÁZAR, 1999, p. 264). Daí Nancy Gray Díaz considerar o conto “Axolotl” uma alegoria do ato de escrever (DÍAZ, 1988, p. 81).

Também desta maneira podemos pensar que o texto cortazariano não é fantástico porque fantasioso, mas porque mágico (na concepção xamânica do termo). Como um xamã, o narrador cruza as barreiras corporais e adota a perspectiva de uma outra subjetividade não-humana. Desta maneira, ele não apenas tensiona a ordem do real e do ficcional, mas principalmente rompe com a lógica evolutiva, questiona nossas separações entre mundos, nossos conceitos estáticos e estabelecidos, nossas dicotomias identitárias, erguendo as bases de uma outra ontologia, onde o outro inumano é pensado como alguém capaz de intencionalidade, como alguém que tem um ponto de vista sobre mim<sup>45</sup>.

Ali, o valor fundamental não é a identidade, as classificações ou representações, mas a troca, o ver pelo olhar do outro. Não é a toa que, em grande parte do pequeno texto, o narrador descreve os olhos vazios dos axolotl. Trata-se de uma experiência fundamentalmente visual: é o olho que possibilita o encontro entre as duas espécies, que possibilita transpor o vidro do aquário, uma passagem entre os dois mundos; é pela visão que o narrador penetra mais profundamente na alteridade do axolotl e vice-versa<sup>46</sup>.

---

<sup>45</sup> Como notou Adele Galeota Cajati, nos bestiários de Cortázar é possível perceber um contraponto a uma versão majoritária, canônica, convencional do mundo e em particular do mundo animal (onde é possível identificar o poder e a violência), através da imaginação, e da transgressão criativa, que deslocam as fronteiras entre animalidade e humanidade, vida e literatura, literatura e outras formas expressivas, entre conhecimento e criação artística. “Y siendo el bestiario una sección vertical del mundo de Cortázar según una visual específica, el mensaje que se comunica en modo claro e inequívoco es el de una manera de ver, de pensar, de sentir, no sólo a los animales, reales o imaginados o soñados, sino a las cosas, a los otros, a sí mismo y a la vida” (CAJATI, 1986, p. 52).

<sup>46</sup> Em *A cidade ilhada*, Milton Hatoum expõe semelhante obsessão pelo olhar do peixe. Logo no início do conto “A casa ilhada”, o misterioso cientista suíço Lavedan fica encantado com o olhar do tralhoto no aquário do Bosque da Ciência em Manaus. Este peixe, explica o ictiólogo, possui os olhos divididos e vê, ao mesmo tempo, o nosso mundo e o submerso ou aquático: “Os olhos de Lavedan encontraram os do tralhoto, e ambos permaneceram assim: o peixe e o homem, quietos, encantados pelo magnetismo de tantos olhos voltados para dentro e para fora. Isso durou o tempo de um olhar demorado” (HATOUM, 2009, p. 70).

São olhos inexpressivos, de um ouro transparente, que o narrador descobre como num susto e que, ainda que carentes de toda vida, continuam olhando, se deixando penetrar pelo olhar do homem, de maneira tal que o próprio homem passa a olhar através deles, numa verdadeira transmutação de perspectivas, numa dupla desterritorialização:

Mi cara estaba pegada al vidrio del acuario, mis ojos trataban una vez más de penetrar el misterio de esos ojos de oro sin iris y sin pupila. Veía de muy cerca la cara de un axolotl inmóvil junto al vidrio. Sin transición, sin sorpresa, vi mi cara contra el vidrio, la vi fuera del acuario, la vi del otro lado del vidrio (CORTÁZAR, 2007, p. 166).

Num “esfuerzo por penetrar en lo impenetrable de sus vidas”, o narrador fica obcecado pelo olhar do axolotl, justamente porque seus olhos falam da presença de uma vida diferente, de outro ponto de vista:

Sus ojos, sobre todo, me obsesionaban. Al lado de ellos, en los restantes acuarios, diversos peces me mostraban la simple estupidez de sus hermosos ojos semejantes a los nuestros<sup>47</sup>. Los ojos de los axolotl me decían de la presencia de una vida diferente, de otra manera de mirar (CORTÁZAR, 2007, p. 164).

Como bem notou Brett Levinson, o axolotl é outro não porque possui um outro modo de vida, mas uma outra maneira de olhar o homem. E uma vez que é este olhar o que o define enquanto outro, o observador precisa se familiarizar com esta outridade, precisa testemunhar o ponto-de-vista do axolotl. “He does not need to see the Other nor to see the Other seeing him, but to see *like* the Other, to

---

<sup>47</sup> Nas obras de Cortázar, os peixes têm presença constante, nem sempre com os olhos estupidamente parecidos com os nossos, como em “Axolotl”, mas quase sempre como seres incompreensíveis, inclusive para si mesmos. Em *Rayuela*, o narrador conta que ele e Maga sempre iam ao “Quai de la Mégisserie” para olhar os peixes: “Ficávamos olhando, brincando de aproximar os olhos do vidro, apertando a ponta do nariz, enfurecendo as velhas vendedoras armadas de redes para caçar mariposas aquáticas, e compreendíamos cada vez menos o que é um peixe; por esse caminho de não compreender, íamos ficando cada vez mais perto deles, que não se compreendem” (CORTÁZAR, 2009, p. 47).

occupy the eye site of the object that he is studying” (LEVINSON, 1994, p. 8), ele deve render sua posição de sujeito-observador do outro e se tornar ele mesmo outro.

Como um canibal, o narrador devora o ponto de vista do outro, e os axolotl, como agentes conscientes, devoram o olhar do narrador: “‘Usted se los come con los ojos’, me decía riendo el guardián, que debía suponerme un poco desequilibrado. No se daba cuenta de lo que eran ellos los que me devoraban lentamente por los ojos, en un canibalismo de oro” (CORTÁZAR, 2007, p. 165). Neste canibalismo de ouro, nesta “transmutação de perspectivas”, neste devir-outro, o devorador assume o ponto de vista do devorado e vice-versa.

A imagem nos remete ao canibalismo tupi-guarani em que “o ‘eu’ se determina como ‘outro’ pelo ato mesmo de incorporar este outro, que por sua vez se torna um ‘eu’”, explica Viveiros de Castro (2002a, p. 462), acrescentando que o que se devora não é a substância de um inimigo, mas sua posição de inimigo, sua perspectiva, seu ponto de vista - “ponto de vista que é talvez, o ângulo ideal de visão de si mesmo”, nos lembra o antropólogo a partir de suas análises sobre a perspectiva do inimigo no ritual guerreiro araweté (2002a, p. 281). Há uma comutação de pontos de vista entre o eu e o inimigo, entre o humano e o não humano, que não busca defender uma identidade, mas que dá valor primordial à alteridade, como uma espécie de “identidade ao contrário”, pois tornar sujeito o outro inimigo significa alterar o eu, objetivá-lo, significa "sua identificação ao inimigo como inimigo". Na análise de Alexandre Nodari:

O antropófago se expela antes de incorporar o Outro. Além disso, o devorado catalisa ainda mais este processo de desapropriação do devorador: ele o insulta, cospe na sua cara, solta *impropérios*. É somente este ser desalojado de uma identidade Toda, deste ser que deixou uma parte de si nas raízes, que teve outra parte de si arrancada pelos insultos, que está com parte do Outro, o cuspe do Outro na sua cara, é somente este ser que não é mais que um resto de si que devora o Outro. O ritual não vem a fortalecer ou engrandecer uma identidade estabelecida. O outro não é devorado por um Todo próprio, mas por um resto inapropriado. Eis a “identidade” do antropófago: resto + Outro. O inimigo é incorporado enquanto suplemento de uma identidade despedaçada. Não

passa a integrar uma totalidade, mas como todo suplemento, é o indício de sua falta (NODARI, 2007, p. 120).

O matador apreende-se como sujeito apenas no momento em que vê a si mesmo pelos olhos de sua vítima, por isso a “interiorização do Outro é inseparável da exteriorização do Eu”, uma vez que o que se assimila da vítima é sua alteridade, “e o que se visa é essa alteridade como ponto de vista ou perspectiva sobre o Eu”, ensina novamente Viveiros de Castro (2002a, p. 290). Aliás, não apenas do Eu, mas de toda a sociedade, que se define por essa alteridade, pelos predicados provenientes do inimigo. Assim como o indivíduo é formado a partir da alteridade, a sociedade é produzida a partir do exterior, a partir dessa relação necessária (sem exterior não há interior, não há nada), mas ao mesmo tempo perigosa, com o inimigo, com este fora. Por isso o inimigo precisa ser ingerido, digerido, sem domesticação, sem amansamento, em sua estranheza mesma. Todos comem e a sociedade se constitui neste comer: “dize-me como, com quem, e o que comes (e o que come o que comes), e por quem és comido, e a quem dás comida (e por quem te absténs de comer), assim por diante – e te direi quem és. É pela boca que se predica” (VIVEIROS DE CASTRO, 2011b, p. 8).

Conforme explica Joanna Overing, o discurso sobre o canibalismo dos Piaroa (que é muito similar ao de outros povos ameríndios) é também um discurso sobre a natureza da vida social, uma vez que está centralizado no perigo e na necessidade dos “estrangeiros” para a perpetuação do grupo. O afim, neste caso, é este outro indispensável e ameaçador: competidores políticos, canibais potenciais, mas também cunhados e sogros potenciais (OVERING, 1986). Os Piaroa vêem suas relações com os outros como um *continuum* que vai do perigo à segurança, da diferença à identidade.

Foi isso que concluiu também Tânia Stolze Lima ao estudar os índios Yudjá. Segundo ela, a antropofagia é uma sociofagia, no sentido de que é um grupo - tanto faz se através de uma ou de várias pessoas - que come outro grupo por meio de uma pessoa; e cada grupo só pode se constituir nesta relação, a partir do outro. Na antropofagia dos antigos Yudjá, por exemplo, a identidade da espécie não era importante, não havia dúvida de que os inimigos devorados eram gente, o que interessava era sua alteridade e não sua humanidade. “O que há de escandaloso em comer alguém do próprio grupo é menos a humanidade (no sentido da espécie) da vítima que a sua não-alteridade (...)”. Isso porque na compreensão dos Yudjá, tanto da vida social quanto da

subjetividade individual, “todos provêm de algum outro, constituindo-se à parte, nas adjacências” (LIMA, 2005, p. 110). As diferentes camadas de peles temporais que se sobrepõem umas às outras de acordo com o crescimento da pessoa yudjá é exemplar neste sentido. As rugas na pele de um idoso é a sua pele original, de nascimento, que envelheceu; esta pele exposta esconde outras peles de distintas idades e funções sociais:

A inferior de todas é uma pele de menino, seguida das peles de rapaz que ultrapassou a puberdade, de homem ocupado com a produção de filhos, ou de homens cujos filhos estão ocupados com a produção dos seus netos. Esta última (a segunda pele mais velha) é a que se desenvolveu em sua puberdade, enquanto a sua pele de menino cresceu por ocasião do nascimento de seus netos. (...) as individuações de uma pessoa vão de par com o nascimento e o desenvolvimento de outras, com a criação e a inclusão de novas relações que as projetam como suas peles novas. Não é esta uma metáfora que trata suas relações com outras pessoas como relações internas a si mesma? (LIMA, 2005, p. 123).

## “A inconstância da alma selvagem”

*A sabedoria humana é, nesse sentido,  
capacidade de conhecimento do poder  
de verdade de Outrem; “a verdade está sempre  
com o Outro, e sempre no futuro”*  
Tânia Stolze Lima<sup>48</sup>

Toda a unidade social da Amazônia se dá a partir da exterioridade, justamente porque por dentro as sociedades ditas primitivas são muito fluídas, incompletas, cheias de ramificações que não lhes permitem apreender a si mesmas. A ideia de variação, alteração, transformação, a “noção de que todo existente se define *exaustivamente* como variante de um outro, de que toda forma é o resultado de uma metamorfose, toda ‘propriedade’ um ‘roubo’” (VIVEIROS DE CASTRO, 2011b, p. 9), é essencial para o pensamento ameríndio. Não há mais essência possível, próprio e impróprio perdem sua consistência, se misturam. No melhor estilo a “posse contra a propriedade”<sup>49</sup> ou “só me interessa o que não é meu”<sup>50</sup> oswaldiano, o interior é possuído por aquilo que lhe é impróprio.

Na comunicação "Um aspecto antropofágico da cultura brasileira: o homem cordial" - apresentada no Primeiro Congresso Brasileiro de Filosofia, em março de 1950 em São Paulo e publicada em *A Utopia Antropofágica* (1990) -, Oswald de Andrade defende que a alteridade é

---

<sup>48</sup> LIMA, Tânia Stolze. *Um peixe olhou pra mim: o povo Yudjá e a perspectiva*. São Paulo: Editora UNESP: ISA; Rio de Janeiro: NuTI, 2005. p. 340. Lima cita “Sociedades minimalistas: a propósito de um livro de Peter Rivière”, de Eduardo Viveiros de Castro.

<sup>49</sup> Alexandre Nodari vê neste sintagma repetido inúmeras vezes ao longo da Revista de Antropofagia e título de um capítulo de "A revolução melancólica" (primeiro volume do romance *Marco Zero*, de Oswald de Andrade), o princípio norteador do Direito Antropofágico (NODARI, 2007).

<sup>50</sup> No "Manifesto antropófago", Oswald de Andrade defende que esta é a lei do homem e do antropófago (ANDRADE, 1990, p. 47) - com destaque mais ao antropófago do que ao homem, já que o canibalismo está presente em outras espécies (a predação como relação social entre espécies). Cabe lembrar que, para Viveiros de Castro, o perspectivismo é um conceito da mesma família política e poética que a antropofagia de Oswald de Andrade ("o grande teórico da multiplicidade"), ou seja, "uma arma de combate contra a sujeição cultural da América Latina, índios e não-índios confundidos, aos paradigmas europeus e cristãos. O perspectivismo é a retomada da antropofagia oswaldiana em novos termos" (2008, p. 129).



um dos sinais remanescentes de nossa cultura matriarcal, pois esta "compreende a vida como devoração e a simboliza no rito antropofágico, que é comunhão" (ANDRADE, 1990, p. 159). Se, no "homem cordial" de Sérgio Buarque de Hollanda, mais do que solidariedade ou identificação, trata-se de uma percepção do sujeito como inserido num todo maior, reduzido à parcela social, como um pavor em viver consigo mesmo, é justamente porque nas sociedades matriarcais, a solidariedade é o valor mais importante, em oposição às sociedades patriarcais onde a propriedade desenvolve o sentimento de individualidade. Por isso, defende ele no manuscrito "O Antropófago", publicado em *Estética e Política*, enquanto nas sociedades patriarcais o eixo da vida é a herança que cria formas fixas, nas sociedades matriarcais a lei é o movimento, a exogamia é seu destino (1992, p. 242).

Isso fica muito claro no exemplo tupinambá, que partia de uma incompletude ontológica essencial da socialidade e da humanidade. Ali, a identidade era subordinada à diferença e o interior ao exterior. O devir e a relação prevaleciam sobre o ser e a substância<sup>51</sup>. Nesta sociedade, não havia "bolha identitária" que cuidasse de suas fronteiras, pois ela não existia fora de uma relação imanente com a alteridade. Para os tupinambá, o fundamento da sociedade era a relação com o outro, não a coincidência consigo mesmo, mas o desejo de ser o outro, a incorporação do outro, a saída de si, um devir-outro.

A religião tupinambá, radicada no complexo do exocanibalismo guerreiro, projetava uma forma onde o *socius* constituía-se na relação ao outro, onde a incorporação do outro dependia de um sair de si – o exterior estava em processo incessante de interiorização, e o interior não era mais que movimento para fora. Essa topologia não conhecia totalidade, não supunha nenhuma mônada ou bolha identitária a investir obsessivamente em suas fronteiras e usar o exterior como espelho diacrítico de uma coincidência consigo mesma. A sociedade era ali, literalmente, um "limite inferior da predação" (Lévi-Strauss 1984:144), o resíduo indigerível; o que a movia é a relação do fora. O

---

<sup>51</sup> "Para esse tipo de cosmologia, os outros são uma solução, antes de serem - como foram os invasores europeus - um problema" (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 220).

outro não era um espelho, mas um destino (VIVEIROS DE CASTRO, 2002a, p. 220).

Contrariando o que diz o senso comum, a devoração do outro não buscava absorver as qualidades do inimigo, sua valentia, coragem e etc, mas criar uma relação com o devorado (o outro interessava por sua alteridade e não porque fortaleceria o eu). Relação esta que se renova na guerra e pela guerra e que funda constantemente a sociedade a partir do outro. Por isso, em “Vingança e Temporalidade: os Tupinambá”, Manuela L. Carneiro da Cunha e Viveiros de Castro concluem que, ao delimitar as unidades bélicas, a comensalidade antropofágica forma ou confirma as unidades sociais.

Os grupos inimigos tornam-se guardiões da memória do grupo, e a memória do grupo (inscrita nos nomes que se tomou, nas carnes tatuadas, nos cantos e discursos em que se recapitulam quantos se matou e se comeu) é uma memória dos inimigos. Os inimigos passam a ser indispensáveis para a continuidade do grupo, ou melhor, a sociedade tupinambá existe no e através do inimigo (CARNEIRO DA CUNHA; VIVEIROS DE CASTRO, 1985, pp. 191-208).

Isso demonstra, apontam eles, que - uma vez que a guerra Tupinambá não é um dispositivo de perseverança no próprio ser da sociedade, muito menos uma luta contra o devir e a diferença, em prol de um Mesmo temporal e identitário - a clássica representação da sociedade primitiva como sociedade fria, cujos traços cruciais são a pequena abertura para o exterior, a trama social interna elaborada e a recusa de um devir histórico, não é suficiente.

A guerra de vingança tupinambá é uma técnica da memória, mas uma técnica singular: processo de circulação perpétua da memória entre os grupos inimigos, ela se define, em vários sentidos, como memória dos inimigos. E portanto não se inscreve entre as figuras da reminiscência e da aletheia, não é retorno a uma Origem, esforço de restauração de um Ser contra os assaltos corrosivos de um Devir exterior. Não é da ordem de uma recuperação e de uma “reprodução” social, mas da ordem da criação e da produção: é instituinte, não instituída ou

reconstituente. É abertura para o alheio, o alhures e o além: para a morte como positividade necessária. É, enfim, um modo de fabricação do futuro (CARNEIRO DA CUNHA; VIVEIROS DE CASTRO, 1985, pp. 191-208).

Segundo a análise de Aparecida Vilaça, visto que, para os ameríndios, “a anulação da diferença tem como consequência a paralisia da ‘máquina do universo’” (2010b, p. 36) é preciso se apropriar, digerir e incorporar a alteridade para depois reconstituí-la, isto é, mais do que um gosto pelo Outro, trata-se de uma necessidade dele, pois, segundo ela, o ser só existe na memória do outro, da mesma forma que a memória da sociedade está no inimigo (VILAÇA, 2010a). Em *História de lince*, Lévi-Strauss explica que as fontes filosóficas e éticas dos ameríndios se inspiram numa abertura para o outro<sup>52</sup>; afinal, a alteridade, a exterioridade é o que constitui a sociedade.

Isso explicaria, inclusive, por que os conquistadores foram acolhidos e incorporados em sua mitologia, “como se nela já existisse um lugar vazio à sua espera” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002a, p. 34). A guerra mortal aos inimigos, a hospitalidade aos europeus, a vingança canibal são todas formas de absorver o outro e alterar-se, transfigurar-se. Neste sentido, cabe lembrar que uma reclamação constante entre os primeiros europeus que aqui estiveram, era a inconstância da alma selvagem (daí o título do fundamental livro de ensaios de Viveiros de Castro) - “Il selvaggio è mobile” diziam os missionários dos mil e quinhentos (VIVEIROS DE CASTRO, 2002a, p. 185). Enquanto estes acreditavam - como ainda acredita o Ocidente - que toda sociedade tende a perseverar no ser e que a cultura, através da memória e da tradição, é a forma reflexiva deste ser, seu “mármore identitário”; para os ameríndios, a identidade não é concebida como uma fronteira a ser defendida, mas como um nexos de reflexões (VIVEIROS DE CASTRO, 2002a, p. 195-196). Nas palavras de Clifford Geertz:

---

<sup>52</sup> “creio que hoje é possível remontar às fontes filosófica e ética do dualismo ameríndio. Ele se inspira, parece-me, numa abertura ao outro que se manifestou com toda a clareza quando dos primeiros contatos com os brancos, embora estes fossem animados de disposições bem contrárias. Reconhecer isso, quando nos preparamos para comemorar o que, em vez de descoberta, eu chamaria de invasão do Novo Mundo, a destruição desses povos e de seus valores, é realizar um ato de contrição e piedade” (LÉVI-STRAUSS, 1993, p. 14).

As narrativas de contato e mudança cultural têm sido estruturadas por uma dicotomia onipresente: absorção pelo outro ou resistência ao outro. (...) Mas, e se a identidade for concebida, não como uma fronteira a ser defendida, e sim como um nexo de relações e transações na qual o sujeito está ativamente comprometido? A narrativa ou narrativas da interação devem, nesse caso, tornar-se mais complexas, menos lineares e teleológicas. O que muda quando o sujeito da 'história' não é mais ocidental? Como se apresentam as narrativas de contato, resistência ou assimilação do ponto de vista de grupos para os quais é a troca, não a identidade, o valor fundamental a ser afirmado? (apud VIVEIROS DE CASTRO, 2002a, p. 196)

Daí as sociedades tupi serem sociedades sem identidade, sem Estado, ou melhor, nos ensina Pierre Clastres, **contra** o Estado, justamente porque nelas o valor que interessa é o da troca, da transmutação de perspectivas.

A ausência do Estado nas sociedades primitivas não é uma falta, não é porque elas estão na infância da humanidade e porque são incompletas, ou porque não são suficientemente grandes, ou porque não são adultas, maiores, é simplesmente porque elas recusam o Estado em sentido amplo, o Estado definido em sua figura mínima, que é a relação de poder (CLASTRES, 2003, p. 236).

São, portanto, sociedades sem história, na acepção deleuze-guattariana do termo, ou seja, sociedades de devir, sociedades que, em sua busca pelo ponto de vista do outro, não se fecham numa história, não se fixam numa identidade; antes se abrem ao outro, à multiplicidade.

As sociedades ditas sem história colocam-se fora da história, não porque se contentariam em reproduzir modelos imutáveis ou porque seriam regidas por uma estrutura fixa, mas sim porque são sociedades em devir (...). Só há história de maioria, ou de minorias definidas em relação à maioria (DELEUZE; GUATTARI, 2008a, p. 89).

Não apenas só há história onde há história da maioria, como também só há história onde há história da luta de classes. Por isso a história dos povos sem história é, nos demonstrou Clastres em *A sociedade contra o Estado*, a história da sua luta contra o Estado. É a partir disto que Viveiros de Castro compara, no posfácio da segunda edição brasileira de outro livro de Clastres, *Arqueologia da violência*, o conceito de “sociedade contra o Estado” com o de “sociedade fria”, de Lévi-Strauss: “a primeira é contra o Estado pelas mesmas razões que fazem a segunda ser contra a História” (VIVEIROS DE CASTRO, 2011a, p. 302). Aliás, o próprio Lévi-Strauss explica que os conceitos de “sociedade quente” ou “sociedade fria” se referem a uma atitude subjetiva das diferentes sociedades em relação a sua história:

Quando falamos de sociedade “primitiva”, colocamos aspas para que saibam que o termo é impróprio e que nos é imposto pelo costume. Entretanto, em certo sentido, ele é adequado: as sociedades que chamamos “primitivas” não o são de maneira alguma, mas gostariam de sê-lo. Sonham-se primitivas, porque seu ideal seria permanecer no estado em que os deuses ou os ancestrais as criaram no início dos tempos (LÉVI-STRAUSS, 2005, p. 177)<sup>53</sup>.

Segundo Lévi-Strauss, estas sociedades se iludem pois não escapam à história mais do que as outras. O que muda é que, enquanto as sociedades frias desconfiam dessa história, as sociedades quentes, como a nossa, reconhecem a história, prestam-lhe culto, de forma a legitimar ou criticar a sociedade em que vivemos e orientá-la ao futuro. Nós interiorizamos nossa história, fazemos dela um elemento de nossa consciência moral (LÉVI-STRAUSS, 2005, p. 177).

Nossa história é a história do Estado e do engendramento das classes que o Estado opera, da divisão entre os que comandam e os que obedecem, entre os que têm o poder e os que se submetem a ele. Tal divisão funda todas as outras divisões: em grupos sociais opostos, em ricos e pobres, exploradores e explorados. Enquanto nas sociedades sem Estado, explica Clastres, nada existe "que permita a introdução da

---

<sup>53</sup> Daí que, conforme vimos no capítulo anterior, a relação entre animais e humanos está marcada por um perspectivismo saudosista do tempo pré-diferenciação das espécies.

diferença entre mais ricos e mais pobres, pois aí ninguém tem o estranho desejo de fazer, possuir, parecer mais do que seu vizinho".

A capacidade, igual entre todos, de satisfazer as necessidades materiais, e a troca de bens e serviços, que impede constantemente o acúmulo privado dos bens, tornam simplesmente impossível a eclosão de um tal desejo, desejo de posse que é de fato desejo de poder. A sociedade primitiva, primeira sociedade de abundância, não deixa nenhum espaço para o desejo de superabundância (CLASTRES, 2003, p. 221).

As sociedades contra o Estado são aquelas que impedem a diferença hierárquica, visto que os detentores daquilo que em nossa sociedade chamamos de poder são destituídos de poder: “Na sociedade primitiva, o chefe, como possibilidade de vontade de poder, está antecipadamente condenado à morte. O poder político isolado é impossível na sociedade primitiva; nela não há lugar, não há vazios que o Estado pudesse preencher” (CLASTRES, 2003, p. 227). Nestas sociedades, o campo do político está fora de toda coerção e violência, de toda subordinação hierárquica, de toda relação de comando-obediência. Isso não significa que sejam sociedades sem poder, pois, na análise de Clastres, o poder político é universal e imanente ao social; significa apenas que este poder se realiza como não-coercitivo. “O poder político como coerção (ou como relação de comando-obediência) não é o modelo do poder verdadeiro, mas simplesmente um *caso particular*, uma realização concreta do poder político em certas culturas, tal como a ocidental (mas ela não é a única, naturalmente)” (2003, p. 37). Segundo ele, as sociedades com poder coercitivo seriam sociedades históricas, enquanto as sociedades com poder político não-coercitivo as sem história, visto que a história nada mais é do que a passagem do poder político não-coercitivo ao coercitivo.

Tal poder não-coercitivo se evidencia na falta de estratificação social e de autoridade do poder nas organizações políticas da maioria das sociedades indígenas. Foi isso que perceberam os primeiros viajantes e etnógrafos do Brasil ao afirmarem que a característica mais notável do chefe indígena era sua ausência de autoridade. Os chefes tupinambá, por exemplo, só possuíam autoridade durante as expedições de guerra, no resto do tempo eram submetidos ao controle dos anciãos.

Este chefe sem título<sup>54</sup> tinha como função apenas apaziguar as disputas internas, reconciliar os concidadãos sem utilizar a força (uma vez que ele não a possui e que ela jamais seria reconhecida), apenas se fiando nas virtudes de seu prestígio, sua equidade e sua palavra. De maneira geral, o chefe é definido não por seus direitos de dominação, mas por suas obrigações. Além de não ter autoridade, ele ainda tem a obrigação de ser generoso, de servir, de dar; de forma que o líder é quem mais arduamente trabalha.

Com efeito, os etnólogos notaram entre as mais diversas populações da América do Sul que essa obrigação de dar, à qual está preso o chefe, é de fato vivida pelos índios como uma espécie de direito de submetê-lo a uma pilhagem permanente. E se o infeliz líder procura frear essa fuga de presentes, todo prestígio, todo poder lhe são imediatamente negados (CLASTRES, 2003, p. 48).

Em alguns casos, nos momentos de dificuldade, o grupo se instaura na casa do chefe, que deve sustentá-lo; caso contrário, seu bando o abandona em troca de um líder mais fiel a seus deveres. “Enquanto depositário de riquezas e de mensagens, o chefe não traduz senão sua dependência com relação ao grupo, e a obrigação que ele tem de manifestar a cada instante a inocência de sua função”, conta Clastres. A própria fala do chefe é um dever sem direitos; trata-se de uma fala obrigatória (chefe é aquele que fala), mas vazia, um ato ritualizado.

Quase sempre o líder se dirige ao grupo cotidianamente, ao amanhecer ou ao crepúsculo. Deitado em sua rede ou sentado perto do fogo, ele pronuncia com voz forte o discurso esperado. (...) nenhum recolhimento, com efeito, quando o chefe fala; não há silêncio, cada qual tranqüilamente continua, como se nada houvesse, a tratar de suas ocupações. *A palavra do chefe não é dita para ser escutada*. Paradoxo: ninguém presta atenção ao discurso do chefe. Ou melhor, finge-se a desatenção. Se o chefe deve, como tal, submeter-se à obrigação de falar, em compensação as

---

<sup>54</sup> Clastres conta que a língua Jivaro, por exemplo, não possui um vocábulo para designar a palavra chefe (CLASTRES, 2003, p. 46).

peessoas às quais ele se dirige não são obrigadas senão a parecer não escutá-lo (CLASTRES, 2003, p. 171).

E, segundo Clastres, elas não perdem nada por não escutar ao chefe, pois seu discurso é sempre uma repetida celebração prolixa das normas de vida tradicional, um discurso vazio justamente por não ser um discurso de poder: “o chefe está separado da palavra porque está separado do poder”, afirma ele, concluindo que é a própria palavra que assegura a demarcação e traça a linha divisória entre poder e instituição, chefe e comando. Tal discurso força o chefe a mover-se somente no elemento da palavra, uma palavra vazia, sem poder, sem força de lei, no extremo oposto da violência. “O dever da palavra do chefe, esse fluxo constante de palavra vazia que ele *deve* à tribo, é a dívida infinita, a garantia que proíbe que o homem de palavra se torne homem de poder” (CLASTRES, 2003, p. 171).

Impossível não pensar em Blanchot e sua análise da literatura como um lugar estranho a todo mando e a toda servidão, uma linguagem que fala, explica ele em *O livro por vir*, “somente àquele que não fala para ter ou para poder, para saber e possuir, para se tornar mestre e mestre de si mesmo, isto é, a um homem muito pouco homem. É certamente uma busca difícil, embora estejamos, pela poesia e pela experiência poética, no rumo dessa busca” (BLANCHOT, 2005, p. 46). A comparação entre estas duas máquinas de guerra, conforme já me referi aqui, quem faz é o próprio Clastres. Segundo o antropólogo,

bem distante de todo exotismo, o discurso ingênuo dos selvagens nos obriga a considerar o que poetas e pensadores são os únicos a não esquecer: que a linguagem não é um simples instrumento, que o homem pode caminhar com ela, e que o Ocidente moderno perde o sentido de seu valor pelo excesso de uso a que a submete. A linguagem do homem civilizado tornou-se completamente *exterior* a ele, pois é para ele apenas um puro meio de comunicação e informação. A qualidade do sentido e a quantidade dos signos variam em sentido inverso. As culturas primitivas, ao contrário, mais preocupadas em celebrar a linguagem do que em servir-se dela, souberam manter com ela essa relação *interior* que é já em si mesma aliança com o sagrado. Não há, para o homem primitivo, linguagem poética, pois sua



linguagem já é, em si mesma, um poema natural em que repousa o valor das palavras (CLASTRES, 2003, p. 143)<sup>55</sup>.

Para o momento, não me estenderei mais sobre esta fascinante análise de Clastres em relação à linguagem indígena e à linguagem poética. Cabe apenas dizer que na figura do chefe quebram-se a troca das palavras, como também das mulheres e, como vimos, dos bens. Estes valores não funcionam mais como valor de troca, a reciprocidade cessa de regular sua circulação, e “cada um deles cai a partir de então fora do universo da comunicação” (CLASTRES, 2003, p. 58). O chefe, por conseguinte, é aquele que fica excluído da sociedade, embora repleto de deveres em relação a ela.

A função do chefe é a de ocupar essa espécie de armadilha do lugar do poder possível para que tal poder não se torne real. Trata-se de um verdadeiro mecanismo de defesa, uma vez que, para funcionar como “máquina anti-poder”, a sociedade precisa que o lugar do poder possível esteja ocupado. Segundo Clastres, é como se essas sociedades intuíssem que o poder é, em sua essência, coerção, violência; que a transcendência do poder encerra um risco mortal ao grupo; e, lutando contra isso, inventaram um meio de neutralizar a virulência da autoridade política. A filosofia política indígena deixa o poder aparecer apenas como negatividade controlada, lhe negando toda potência efetiva, proibindo seu desdobramento, separando prestígio de poder. “A sociedade primitiva é o lugar da recusa de um poder separado, porque ela própria, e não o chefe, é o lugar real do poder” (CLASTRES, 2003, p. 172). Ele está a serviço dela. É ela que exerce sua autoridade sobre o chefe.

Este chefe sem poder tampouco tem função representativa, pois a sociedade contra o Estado está fora do mundo da representação. Já a

---

<sup>55</sup> Essa "poética natural" da linguagem indígena fica evidente nos três cantos sagrados dos Mbyá-Guarani do Guairá, traduzidos por Josely Vianna Baptista e publicados em *Roça Barroca*, junto com a série de poemas "Moradas nômades", escritos pela tradutora e poeta. Segundo Baptista, a língua deste povo possui uma arquitetura imagética e rítmico-sonora que lhe dá uma "alta potencialidade poética". Além disso, os mitos cosmogônicos mbyá são "repletos de 'palavras-montagem', assonâncias, paranomásias, ritmos icônicos, metáforas e onomatopeias - mimetizando o mito mbyá de que houve, no início dos tempos, um *ruído* portador da sabedoria da natureza, um *som* do cosmos se engendrando por meio da 'linguagem fundadora'" (2011, p. 10). Conforme explica Roa Bastos (apud BAPTISTA, 2011, p. 17), os Mbyá-Guarani do Guairá celebravam "a palavra como o vínculo fundamental entre o homem e o universo".

sociedade a favor do Estado depende dessa ideia de representação tanto quanto do ideal de individualidade que a acompanha. Conforme explica Derrida, o soberano, o príncipe, o amo é aquele de quem se diz e que pode dizer "eu mesmo": "El concepto de soberanía implicará siempre la posibilidad de esa posicionalidad, de esa tesis, de esa tesis de sí, de esa autoposición de quien plantea o se plantea como *ipse, el mismo, sí mismo*" (DERRIDA, 2010, p. 93). Conforme explica Viveiros de Castro, a sociedade contra o Estado é também a sociedade contra o indivíduo

porque o indivíduo, enquanto *sujeito*, é um produto e um correlato do Estado. O Estado precisa do indivíduo e o indivíduo requer o Estado; a autoseparação criadora do Estado cria-separa igualmente os sujeitos ou indivíduos (singulares ou plurais), ao mesmo tempo que o Estado se oferece como Modelo para estes: *l'État c'est le Moi* (VIVEIROS DE CASTRO, 2011a, p. 322)<sup>56</sup>.

Neste sentido, compreender a sociedade contra o Estado significa compreender a sociedade a favor do Estado como uma sociedade do (indivi)dualismo, da objetivação dos sujeitos, da perseverança do eu, das bolhas identitárias, da exclusão do diferente, da biopolítica, enfim, de tudo aquilo cujos frutos conhecemos bem: a colonização indígena, a escravidão africana, os campos de concentração, mas também, na atualidade, os *homines sacri*, os seres invisíveis das grandes cidades e até mesmo a coisificação dos animais nas granjas. Daí a importância de pensar essas sociedades como alternativas para nossa sociedade, alternativas outras que as deles também, "mas outras, sobretudo, que nossa disfórica sensação de falta de alternativas", propõe Viveiros de Castro (2011a, p. 305). Segundo o antropólogo, uma vez que, como argumentaram Deleuze e Guattari, o Estado existe desde sempre, a sociedade primitiva também existirá para sempre,

como exterior imanente do Estado, força de antiprodução sempre a ameaçar as forças produtivas, multiplicidade não interiorizável pelas

---

<sup>56</sup> "Por isso o sujeito perspectivista ameríndio, com sua disseminação molecular pelas dobras do mundo, é uma outra espécie de sujeito que a forma da interioridade contraproduzida nos indivíduos-cidadãos de um Estado" (VIVEIROS DE CASTRO, 2008, p. 235).

grandes máquinas mundiais. “Sociedade primitiva”, em suma, é uma das muitas encarnações conceituais da perene tese da esquerda de que um outro mundo é possível: de que há vida fora do capitalismo, como há socialidade fora do Estado. Sempre houve, e – é para isso que lutamos – continuará havendo (VIVEIROS DE CASTRO, 2011a, p. 304).

Neste sentido, também a literatura se coloca contra o Estado, como um fora do mundo da representação e, como vimos no primeiro capítulo desta tese, como aquilo que se coloca além e aquém da ideia de individualidade, pois, na escritura, a subjetividade do eu que escreve se perde no texto, é abandonada no próprio ato da escrita. Por isso, o discurso literário é como o discurso do chefe da sociedade contra o Estado de que nos fala Clastres, um discurso esvaziado de poder. De forma que, como remanescência do pensamento selvagem no pensamento domesticado, a literatura nos alerta para esse outro mundo possível que a "sociedade primitiva" encarna.

### *Jaguaridade canibal, canibalismo jaguar*

Voltemos a pensar o canibalismo mais atentamente. No ritual antropofágico tupinambá, para que tenha um novo nome (o acúmulo de nomes é o que garante atingir a terra sem mal (MUSSA, 2009, p. 44)), o matador deve esfacular a cabeça da vítima<sup>57</sup>. Para as mulheres - que podem matar, mas nunca quebrar o crânio do inimigo - é a devoração da carne que permite o acesso ao paraíso. Conforme anotou o frade francês André Thevet, em meados do século XVI:

quando o prisioneiro já não se agüenta, o executor, vendo-o no chão, passa sobre ele duas vezes e depois lhe quebra a cabeça. O sangue e tudo o que cai dos miolos não ficam muito tempo na terra, porque são imediatamente recolhidos numa velha cabaça por uma velha, que tira toda a areia e bebe tudo cru (apud MUSSA, 2009, p. 106).

A descrição de Thevet é muito semelhante à que o onceiro do famoso conto de João Guimarães Rosa, “Meu tio o Iauaretê”, faz da caça da onça: “Onça já pegou cavalo de mecê, pulou nele, sangrou na veia-altéia... Quebrou cabeça do cavalo, rasgou pescoço... Quebrou? Quebrou!... Chupou o sangue todo, comeu um pedaço da carne” (ROSA, 2001, p. 193). De fato, a onça-pintada é o único felino que mata suas presas perfurando o crânio, como se participasse de um rito canibal tupinambá, e é por sua ferocidade (“onça gosta de matar tudo”, diz o onceiro rosiano) que ela representa, em muitas mitologias ameríndias, o canibal por excelência<sup>58</sup>. Ela é o devir de todo antropófago, o destino do

---

<sup>57</sup> Conforme explicam Manuela Carneiro da Cunha e Viveiros de Castro em “Vingança e Temporalidade: os Tupinambá” (1985), “a quebra dos crânios era perseguida com muito maior afinco que a antropofagia. Não se dizia a um desafeto: ‘vou-te comer’, mas ‘quebro-lhe a cabeça’”.

<sup>58</sup> Talvez por isso a onça tinha uma posição singular na cultura tupinambá. Além das cabeças dos inimigos, também se podia ganhar nomes sobre as cabeças desses felinos, que eram sacrificados com todas as honras no terreiro e paramentados como um prisioneiro que seria comido, com a diferença de que não eram devoradas. “Endereça-se então à onça um discurso que é o inverso do diálogo do cativo. Pede-se-lhe que desculpe uma morte que não foi realmente intencional, que a esqueça e a não queira vingar sobre os homens. Discurso do esquecimento que é o avesso do discurso da vingança e que acompanha uma abstenção significativa: a onça não é devorada” (CARNEIRO DA CUNHA; VIVEIROS DE CASTRO, 1985, pp. 191-208).

tupinambá, para lembrar o título do livro de Alberto Mussa, *Meu destino é ser onça*.

Como explica Viveiros de Castro, durante o ritual antropofágico, a tribo, cujo corpo social era basicamente constituído pelo canibalismo, encenava um devir-animal, onde “os únicos propriamente humanos, em toda a cerimônia” eram o matador e o que seria devorado (2002a, p. 262). Neste sentido, vale lembrar o que diz o auto de São Lourenço, de Padre Anchieta, encenado em Niterói, em 1583, que tentava convencer os índios da animalidade da antropofagia:

Com esta ingapema dura  
As cabeças quebrarei,  
E os miolos comerei.  
Sou guará, onça, criatura,  
E antropófago serei (apud SILVA, 2006, p. 54).

A peça de Anchieta acerta na descrição, mas erra completamente na intenção, pois parte do princípio de que transformar-se em animal era indesejável para os tupinambás, o que não era verdade naquele momento, e continua não sendo em relação às tribos tupi atuais. O devir-animal, a metamorfose, permanece uma constante, que se manifesta não apenas no canibalismo dos indígenas extintos, mas também na cosmologia dos remanescentes, no xamanismo, na doença e em rituais de guerra e de caça (que, no final das contas, significam a mesma coisa, já que, como vimos, tanto a guerra quanto a caça são relações entre sujeitos).

Partindo da premissa yawalapíti de que “gente é macaco de onça”<sup>59</sup> é que podemos entender por que, durante o ritual antropofágico dos tupinambás, aquele que come gente se torna um jaguar, pois ativar uma roupa de quem come carne humana, é ver o mundo de uma onça, é saborear esta carne como ela faria. A jaguaridade do canibal equivale à ferocidade canibal da onça. Os relatos de Hans Staden são elucidativos neste sentido:

---

<sup>59</sup> Curioso (e revelador para se pensar os vestígios da antropofagia nos povos remanescentes) é que o único parente dos *apapalutápa-mína* que os Yawalapíti comem é o macaco *kúji-kúji*, que é o termo genérico para cebídeos (micos, macacos-prego, saguis e etc), justamente “porque ele parece gente”. Daí que eles chamem estes primatas também de “nossa cara”, “gente do mato” ou “gente em cima da árvore” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 48).

Cunhambebe tinha diante de si um grande cesto cheio de carne humana. Comia de uma perna, segurou-a frente à minha boca e perguntou se eu também queria comer. Respondi: “Um animal irracional não come um outro igual a si, e um homem deveria comer um outro homem?” Então ele mordeu e disse: “Jauára ichê. Sou uma onça. É gostoso.” (STADEN, 2010, p. 110).

A imagem mais uma vez nos remete ao conto de Guimarães Rosa. Aliás, é impossível falar em canibalismo na literatura, em devoração do ponto de vista do outro, sem fazer referência a “Meu tio o Iauaretê”. Conforme analisa Viveiros de Castro, para quem este texto é o auge do tema da antropofagia e a presença mais poderosa do indígena na literatura brasileira, “o conto é a história de um homem que vira onça. Ou melhor – ou mais: a história de um mestiço que vira índio” (2008, p. 245). Vale a pena citar o trecho de uma entrevista em que o antropólogo fala sobre o conto:

Começo por lembrar que a literatura brasileira (e latino-americana, e mundial) atinge um de seus pontos culminantes no espantoso exercício perspectivista que é “Meu tio, o Iauaretê”, de Guimarães Rosa, a descrição minuciosa, clínica, microscópica, do devir-animal de um índio. Devir-animal este, de um índio, que é antes, e também, o devir-índio de um mestiço, sua retransfiguração étnica por via de uma metamorfose, uma *alteração* que promove ao mesmo tempo a desalienação metafísica e a abolição física do personagem - se é que podemos classificar o onceiro onçado, o enunciador complexo do conto, de “personagem”, em qualquer sentido da palavra. Chamo esse duplo e sombrio movimento, essa alteração divergente, de *diferOnça*, fazendo assim uma homenagem antropofágica ao célebre conceito de Derrida. (Pode-se ler o “Meu tio, o Iauaretê”, diga-se de passagem, como uma transformação segundo múltiplos eixos e dimensões do “Manifesto Antropófago”) (VIVEIROS DE CASTRO, 2008, p. 128).

O ex-onceiro de “Meu tio o Iauaretê” não se acredita uma onça, se torna onça, pensa como uma, sente como uma - assim como o

narrador do conto de Cortázar se transforma, pensa e sente como um axolotl. Como um canibal ele se transforma em jaguar, como matador ele se transforma em seu inimigo: “Eu viro onça. Então eu viro onça mesmo, hã. Eu mio...” (ROSA, 2001, p. 219).

Diferentemente da leitura de Walnice Nogueira Galvão no ensaio “O impossível retorno”, segundo a qual, ao matar o totem de seu povo, sozinho e sem rituais, o sobrinho do Iauaretê deixa de compreender a diferença entre ser onça e ter a onça como ancestral mítico, pois não apenas recusou o código do branco como também perdeu o código do índio, e passou a entender ao pé da letra os ensinamentos da mãe onça (1978, p. 30); a leitura proposta aqui vê na onça algo mais do que uma representação totêmica clássica, vê um devir-índio-onça e um devir-onça-índio. Um devir-onça que é um devir-índio do sertanejo, uma jaguaridade potencial (xamânica ou canibal) do índio, como forma ideal da predação, de devoração do outro e de seu ponto-de-vista, já que, como vimos, a relação de alteridade ameríndia faz do modo de ser indígena um modo de devir-outro. Por outro lado, tal devir-onça pressupõe uma potencialidade canibal (humana) do jaguar, uma capacidade de assumir a posição reflexiva, de ser sujeito, de não domesticação ou coisificação do inumano.

O sobrinho do Iauaretê se torna índio e onça, pois as duas coisas estão interligadas como duas faces da mesma moeda: ao assumir sua cultura indígena, ele assume também a proximidade dessa cultura com a natureza, seu pensamento não dicotômico, que vê natureza e cultura como séries contínuas e não como dois domínios ontológicos diferentes, estanques. Um pensamento que propõe uma diferença relativa, mesurável e flexível, ou melhor, um estado de diferenciação permanente, um modo de ser que é um modo de devir.

Ao mesmo tempo, é importante notar que, na mitologia ameríndia, os homens se tornavam jaguar somente durante o ritual canibal, nas festas de máscaras ou logo após matar uma onça. Para os Araweté, por exemplo, o espírito de um jaguar morto fica junto a seu matador, que, durante algum tempo, troca de ponto de vista com o animal. Nesta inversão provisória de pontos de vista, a onça fala/canta pelo seu matador. Excetuando estes casos específicos, de maneira geral, apenas os xamãs são capazes de ver o mundo pelos olhos dos animais e dos espíritos e retornar a sua posição de sujeito, retomar sua humanidade.

No momento da transmutação de perspectivas, o xamã se torna um igual do animal que acompanha: “O jaguar é meu parente verdadeiro. Meu corpo verdadeiro é jaguar. Há pêlos em meu corpo

verdadeiro”, diz o xamã wari' Orowam à antropóloga Aparecida Vilaça ecoando o sobrinho do Iauaretê. Vilaça analisa este devir como uma evidência de que “a identidade é explicitamente concebida como situada no corpo e relacionada ao parentesco”. Conforme já vimos, o xamã wari possui dois corpos simultâneos, um humano, visível pelos Wari', que interage normalmente com eles; e um animal, que o xamã percebe como humano e que se relaciona “com os demais animais daquela espécie também como membro da sua sociedade”. Por isso acontece algumas vezes uma espécie de curto-circuito, no qual o xamã-jaguar Orowam assusta os seus vizinhos rugindo como uma onça enquanto dorme (VILAÇA, 2000).

Se não for um xamã, o índio que cruza um animal ou um espírito na floresta - situação sobrenatural típica no mundo ameríndio - e responde ao tu proferido por este outro ser, reconhece nele a condição de pessoa e perde o ponto de vista dominante, ou seja, seu mundo não é mais o que está em vigor. Uma vez que duas espécies diferentes não podem ser gente ao mesmo tempo, estes encontros são momentos de disputa entre a posição de sujeito. De maneira que, ao responder a um outro sujeito inumano, o sujeito perde sua alma, fica doente e, se não receber tratamento xamanístico, acaba virando outro de si mesmo (“vira onça, vira morto, vira seja lá o que for que ele encontrou” (VIVEIROS, DE CASTRO, 2008, p. 233))<sup>60</sup>.

Apreendido pelo ponto de vista do animal, ele se torna da mesma espécie do locutor, aceita a condição de ser sua “segunda pessoa”, de ser um não-humano (VIVEIROS DE CASTRO, 2002a, p. 397). Vale lembrar que tal dessubjetivação do tu, aponta Benveniste (1976, p. 255), é inerente ao discurso: o eu sempre pressupõe uma transcendência em relação ao tu, já que a segunda pessoa é não subjetiva diante da pessoa subjetiva que o eu representa - o que surpreende na concepção indígena é que quem possui essa transcendência, essa capacidade de dizer “eu”, seja justamente o animal.

É assim que o sobrinho do Iauaretê se torna onça, não apenas porque matou muitas delas e os espíritos dos jaguares mortos ainda lhe acompanham (como dizem os Araweté), mas principalmente porque encontrou Maria-Maria na floresta e respondeu ao tu que ela proferiu:

---

<sup>60</sup> Para algumas tribos, os mortos se transformam em onça e, uma vez que raramente as onças atacam seres humanos, são esses jaguares ex-humanos (ou feiticeiros, dependendo do caso) os que atacam outros homens (VIVEIROS DE CASTRO, 2008, p. 97).



Primeira que eu vi e não matei, foi Maria-Maria. (...) Ela chega esfregou em mim, tava me olhando. Olhos dela encostavam um no outro, os olhos lumiavam – pingo, pingo: olho brabo, pontudo, fincado, bota na gente, quer munguitar: tira mais não. (...) Eh, ela falava comigo, jaguanhenhém, jaguanhém... (...) Eu não mexi de como era que tava, deitado de costas, fui falando com ela, e encarando, sempre, dei só bons conselhos. Quando eu parava de falar, ela miava piado – jaguanhenhém... (ROSA, 2001, p. 207).

Assim como o narrador de “Axolotl”, o ex-onceiro foi apreendido pelo ponto de vista da onça, e agora o mundo que vê é o do jaguar (“Sabia o que onça tava pensando, também” (ROSA, 2001, p. 223) - dessa maneira, passa a ver os outros seres humanos como presas, como não-humanos. Não obstante, mais do que pensar como onça, ele se apaixonou por uma, ele se tornou parente dela: “Maria-Maria é bonita, mecê devia de ver! Bonita mais do que alguma mulher”. “Nhem? Ela ter macho, Maria-Maria?! Ela tem macho não. Xô! Pá! Atimbora! Se algum macho vier, eu mato, mato, mato, pode ser meu parente o que for!” (ROSA, 2001, p. 210). O sobrinho do Iauaretê está apaixonado por uma prima cruzada (filha de seu tio materno), que, segundo a estrutura de parentesco de diferentes povos, é a mulher que convêm<sup>61</sup>.

Aproveitando esta deixa, cabe pensarmos uma rápida análise da “árvore genealógica” do ex-onceiro. Ele que é branco por parte de pai, é tupi pelo lado da mãe. Tupi... e onça. Daí que sua mãe se agrada com o

---

<sup>61</sup> Entre os inúmeros exemplos etnográficos que poderia citar, escolho o dos índios Yudjá, para quem o casamento considerado ideal é entre primos cruzados (filhos do tio materno e da tia paterna), pois são parentes afins. Vale lembrar que, para esse povo, não se deve tratar os animais como primos cruzados por meio de brincadeiras verbais, que alimentam a relação de afinidade potencial, pois elas “propiciam a subordinação do ponto de vista humano ao dos animais, criam as condições para que o caçador deixe de ser humano. Se a realidade mental da caça se torna a do caçador, isso, sem dúvida, dota-o de um corpo animal: ele vira bicho. E assim a mudança de perspectiva implica necessariamente mudança de corpo” (LIMA, 2005, p. 91). Outra questão importante que o livro de Lima sobre os Yudjá ilumina é a relação entre embriaguez, xamanismo, antropofagia e devir-outro, que permitiria uma interessante leitura do conto rosiano a partir da cachaça oferecida pelo branco a Macuncôzo, enquanto cauim, dom e *pharmakon* (“o dom, entre os Yudjá, é um presente-cauim-veneno-gente” (2005, p. 280).), que deixo para um outro estudo.

fato de todos terem medo dele (“Minha mãe havêra de gostar... Quero todo mundo com medo de mim...?” (ROSA, 2001, p. 203)), afinal, como dizem os Yawalapíti, a onça é o único animal que não tem *kawika* (medo) dos humanos, nós é que temos medo dela.

Ao se oncizar, o personagem se aproxima de seu tio Iauaretê, que, diga-se de passagem, não é um tio qualquer, mas um *tutira*, um tio materno - um arquétipo antropológico desde Malinowski<sup>62</sup>. Seguindo esta ideia (e considerando a estrutura matrilinear das sociedades tupi), podemos pensar que se, para o **senhor** que o ouve (lembrando que a revista onde este conto foi publicado pela primeira vez em março de 1961 se chamava *Senhor*), o que interessa é o pai branco; para Macuncôzo o que realmente interessa é que ele é índio, e é à família do tio que ele pertence. Tio este que nada mais é que um Iauaretê, um jagaretê: “eu sou onça. Jagaretê tio meu, irmão de minha mãe, tutira... Meus parentes! Meus parentes!...” (ROSA, 2001, p. 216), afirma o onceiro, que repete mais adiante: “Eh, parente meu é a onça, jagaretê, meu povo. Mãe minha dizia, mãe minha sabia, uê-uê... Jagaretê é meu tio, tio meu” (ROSA, 2001, p. 221). Assim, conforme o sobrinho vai se aproximando de sua linhagem materna, vai se tornando cada vez mais tupi, mas também mais onça, mais canibal.

Aquele que, como um branco, matava onças com armas de fogo, passa a matar homens como uma onça, mas com as armas de um índio, com a zagaia. Como percebeu Walnive Nogueira Galvão, ao invés de desonçar a região, ele passa a "desgentar" o lugar (1978). Ele já não tem nome algum. Justo ele que tinha todo nome, perde sua humanidade, num devir-onça inclassificável, mas também inominável, que não pode mais responder por uma identidade.

---

<sup>62</sup> Em *Sex and repression in savage society*, um dos pais da antropologia do século XX mostra que, nas sociedades matrilineares (o estudo de Malinowski se refere a certas comunidades do Noroeste da Melanésia, em especial das ilhas Trobriand), a real autoridade sobre o filho é do tio materno, é ele quem ocupa o papel de chefe masculino. A partir dos seis anos, o menino deve realizar serviços na aldeia de seus parentes maternos, onde aprenderá os mitos e as lendas deste clã, passando a sentir assim que esta é sua verdadeira tribo, seu verdadeiro povo. Ele passa a entender que ele é o sucessor de seu tio materno (e não de seu pai biológico), enquanto modelo a ser imitado. Ou seja, é à aldeia do tio que ele realmente pertence: “the mother’s brother introduces the child to certain new elements which make life bigger, more interesting, and of greater appeal – social ambition, traditional glory, pride in his lineage and kinship, promises of future wealth, power, and social status” (MALINOWSKI, 1927, p. 47-48).

Ah, eu tenho todo nome. Nome meu minha mãe pôs: Bacuriquirepa. Breó Beró, também. Pai meu me levou pra o missionário. Batizou, batizou. Nome de Tonico; bonito, será? Antonio de Eiesús... Depois me chamavam de Macuncôzo, nome era de um sítio que era do outro dono, é - um sítio que chama de Macuncôzo... Agora, tenho nome nenhum, não carêço. (ROSA, 2001, p. 215).

Como um tupinambá, o destino do ex-onceiro é ser onça, ou seja, devorar o outro e sua alteridade, seu ponto de vista (como vimos, a onça é a potência predadora, antropófaga por excelência), ter todo nome ou nenhum. Seu futuro é a metamorfose. Esta metamorfose, este excesso, este devir-onça, transfigura o sobrinho do Iauaretê, seu corpo e sua língua, ou seja, transfigura o mundo que vê. Na medida que vai virando onça, que vai pensando como onça, seu discurso vai se enchendo de expressões tupi, mas também de grunhidos de onça, de rosnados, de rugidos. Os resmungos onomatopaicos se confundem com os monossílabos tupi incorporados no texto. A tupinização da linguagem anuncia o momento da metamorfose; e isso afeta o texto mesmo, que se torna um texto-onça, uma “metamorfose em ato”, para invocar Haroldo de Campos e seu ensaio “A linguagem do Iauaretê” (1970, p. 73). Neste texto, Campos explica que “Eh *catu*, bom, bonito, porã-poranga!” (ROSA, 2001, p. 208) é a transcrição do pensamento da onça, uma vez que *catu* é bom, *poranga* é bonito (CAMPOS, 1970, p. 74) e que, como diz o próprio onceiro: “Onça pensa só uma coisa - é que tá tudo bonito, bom, bonito, bom, sem esbarrar. Pensa só isso, o tempo todo, comprido, sempre a mesma coisa só... Quando alguma coisa ruim acontece, então de repente ela ringe urra, fica com raiva” (ROSA, 2001, p. 223). Raiva esta que o próprio onceiro sentiu ao se transformar em onça:

De noite eu fiquei mexendo, sei nada não, mexendo por mexer, dormir não podia, não; que começa, que não acaba, sabia não, como é que é, não. Fiquei com a vontade... Vontade dôida de virar onça, eu, eu, onça grande. Sair de onça, no escurinho da madrugada... Tava urrando calado dentro de em mim... Eu tava com as unhas... (...) Eh, fico frio, frio. Frio vai saindo de todo mato em roda, saindo da parte do rancho... Eu arrupêio. Frio que não tem outro, frio nenhum tanto assim. Que eu podia tremer, de despedaçar... Aí eu tinha uma câimbra no corpo todo, sacudindo; dei

acesso. Quando melhorei, tava de pé e mão no chão, danado pra querer caminhar. Ô sossego bom! Eu tava ali, dono de tudo, sozinho alegre, bom mesmo, todo o mundo carecia de mim... Eu tinha medo de nada! (...) pois eu saí caminhando de mão no chão, fui indo. Deu em mim uma raiva grande, vontade de matar tudo, cortar na unha, no dente... Urrei. Eh, eu - esturrei! No outro dia, cavalo branco meu (...) tava estraçalhado meio comido, morto, eu 'manheci todo breado de sangue seco... (ROSA, 2001, p. 223)

Em termos deleuzeanos, podemos dizer que, neste desvio, cria-se uma sintaxe em devir, um devir-animal da língua que faz nascer o tupi, a onça, o *jaguanhém* ou *jaguanhenhém* [lembrando que, em tupi, *nhehê* é falar e, portanto, *jaguanhém* seria a fala do jaguar] no português caboclo do onzeiro, já desde sempre uma língua-menor, uma gagueira - para usar uma expressão de Deleuze bastante adequada para a análise de "Meu tio o Iauaretê" considerando o constante recurso de reduplicação de palavras da língua tupi (enquanto intensificador que tanto indica plural ou superlativo), amplamente utilizado por Guimarães Rosa no conto.

Conforme analisa Haroldo de Campos, a transfiguração se dá no momento em que a linguagem se desarticula, "se quebra em restos fônicos, que soam como um rugido e um estertor", exatamente no momento que o interlocutor, ciente da metamorfose, atira no sobrinho do iauaretê (1970, p.75)<sup>63</sup>. Ali, não há mais língua portuguesa, não há

---

<sup>63</sup> Cabe destacar que, como o interlocutor branco de "Meu tio, o Iauaretê", ruralistas, escoltados pelo imenso poder político que esbanjam no Congresso, continuam disparando o revólver contra os índios, expulsando-os de suas terras, construindo usinas hidrelétricas ou imensos campos de soja em suas reservas, levando-os ao suicídio, estuprando suas mulheres, matando seus líderes. O devir-animal do índio como relação aberta, integrada com a natureza, resiste ao progresso que tenta animalizá-lo/coisificá-lo. Neste assujeitamento, o Estado não apenas transforma-o em vida nua, classificando e regendo sua vida, seus valores, sua cultura, sua terra e sua relação com a natureza, como, muito pior que isso, transforma-o em morte nua. Em defesa da propriedade privada, troca sua biopolítica por tanatopolítica, gerenciando não mais a vida indígena como também sua morte - entre 2003 e 2011 mais de 500 índios foram assassinados em disputas de terra no Brasil, sendo 279 da etnia Guarani Kaiowá no Mato Grosso do Sul, onde um conflito de terras ameaça os indígenas de genocídio. As informações são divulgadas apenas pela mídia independente e nas redes sociais, enquanto os principais veículos de comunicação do país e as diferentes

mais Guimarães Rosa, há apenas um homem-onça, uma *diferença* (para lembrar a perspicaz expressão de Viveiros de Castro a partir da *différance* derridiana). O escritor já não existe no texto, sua linguagem se transmutou na linguagem do outro, neste *jaguanhém*:

Ói a onça! Ui, ui, mecê é bom, faz isso comigo  
 não, me mata não... Eu – Macuncozo... Faz isso  
 não, faz não... Nhenhenhém... Heeé!...  
 Hé... Aar-rrâ... Aaâh... Cê me arrhoû...  
 Remuaci... Rêiucànacê... Araaã...Uhm... Ui...  
 Ui... Uh... uh... êêêê... êê... ê... (ROSA, 2001, p.  
 235)

Semelhante devir-menor da língua vemos em *Ouolof*, de Herberto Helder. Nestes “poemas mudados para o português”, Helder traduz os mitos ameríndios mantendo sua sintaxe original, uma sintaxe em devir, porquanto uma sintaxe antropofágica, perspectivista, xamânica. O resultado é um texto gaguejante, onde uma língua estrangeira é escavada na língua e toda a linguagem sofre uma reviravolta, sendo levada “a um limite, a um fora ou um avesso” da linguagem. Como afirma Deleuze, “já não é sintaxe formal ou superficial que regula os equilíbrios da língua, porém uma sintaxe em devir, uma criação de sintaxe que faz nascer a língua estrangeira na língua, uma gramática do desequilíbrio” (1997, p. 127). Como explica o próprio Helder na segunda parte do livro, quando recria “A Língua dos Caxinauás”, de João Capistrano Abreu, há uma preocupação em fazer da fala dos ameríndios a sua própria fala: “Essa fala, queremos fazê-la nossa. Temos diante de nós uma poderosa dicção mítica, mágica, lírica, transgredindo em todas as frentes a norma da palavra portuguesa. Este transtorno faz-se ele mesmo e imediatamente substância e acção poéticas” (HELDER, 1997, pp. 44-45). Para entendermos melhor o que isso quer dizer, tomo a liberdade de citar as primeiras duas estrofes do longo poema, que tratam do mito de criação da lua entre os índios Caxinauá da Amazônia:

Do caxinauá seu nome seu feiticeiro é.  
 Caxinauás muitos pelejarem para suas gentes ajuntaram,  
 aqueles com pelem.  
 Da vespa as gentes, muito corajosas muito,  
 ali do sol do rio à beira,

---

instâncias governamentais se calam, afinal, o *homo sacer*, já definia Agamben, é aquele cuja vida pode ser morta sem que se cometa homicídio.

da vespa as gentes moram. Caxinauás de capivara rio  
 com moram, os  
 caxinauás do sol do rio ciosos  
 são.

Os binanauás noite dentro dormem todos, deitados  
 estavam, os caxinauás  
 escuro dentro cacete com espancaram-nos,  
 acabaram. Um só, sono com  
 acordou, o terçado tirou, de feiticeiro nauá,  
 lobonauá,  
 a cabeça degolou. Seu corpo caiu, está deitado,  
 a cabeça rolando, rolando vem  
 por todo o caminho.  
 Muitos de corpos inteiros vêm, lobonauá ele só,  
 decapitaram,  
 sua cabeça só rolando vem por todo o caminho.  
 Suas gentes ele com penalizadas chorando vem por todo  
 o caminho (HELDER, 1997, pp. 47-48).

No resto do poema, a cabeça continua rolando e se transformando incessantemente, em alimentos, peixes, caças, sol, noite, lua..., numa inconstância constante, num devir infinito, que desterritorializa toda identidade, inclusive a da língua mãe, esse órgão de exclusão e dominação.

Num sentido semelhante, continuando o projeto de liberar esse murmúrio dos vencidos sob a história oficial, e de rememorar a voz indígena esquecida, emudecida, calada sob o discurso nacional, Alberto Mussa borra os contornos entre ficção, teoria, mito, rito, pesquisa histórica, antropológica e etnográfica ao restaurar o mito tupinambá, como "uma autêntica epopéia mítica, que tinha a mesma grandeza de suas congêneres - a *Teogonia*, o *Livro dos Reis*, o *Enuma Elish*, o *Gênesis*, o *Popol Vuh*, o *Kalevala*, o *Kojiki*, os *Ese Ifa*, o *Rig Veda*" (MUSSA, 2009, p. 26)<sup>64</sup>.

---

<sup>64</sup> Em *O mito*, Furio Jesi examina como negar ou afirmar a substância do mito implica não uma presumível escolha puramente científica, mas ideológica do positivismo e do historicismo e das suas sobrevivências e metamorfoses tardias: "Espontaneamente, consideram-se como documentos mitológicos, a partir de material etnográfico, a maior parte dos testemunhos acerca das religiões dos "primitivos", e personagens mitológicos, mais do que divindades, ou personagens mitológicos enquanto divindades "primitivas", as figuras extra-humanas que aparecem. Acabam-se, assim, por reconhecer no mito e na

Para além das dicotomias estanques e das fronteiras entre as diferentes formas de escritura, o livro se revela um texto do limiar, errante e em trânsito. Já no preâmbulo, o autor chama a atenção para o carácter literário de seu ensaio ficcional, que busca a restauração de um original possível, e não o resgate de uma gênese absoluta. “O texto tupi não existiu, mas poderia ter existido” (MUSSA, 2009, p. 27). Dessa maneira, nos faz questionar sobre o que há de ficção na história, na teoria e na antropologia, mas também de história, teoria e antropologia na própria literatura. Nesse resgate mitológico, regimes como literatura e antropologia se colocam como dois pólos da mesma estrutura, pólos que não se excluem, mas que conversam e convergem. A literatura se apresenta como passagem entre história e mito, uma passagem que não reivindica original ou evolução, apenas relação. Neste processo, o autor evidencia que razão (logos) e mistério são forças coexistentes no mito. Não há dialética, mas interpenetração entre arte e pensamento, humanidade e animalidade; e é justamente esta continuidade o que permite perspectivas diferentes para uma compreensão menos antropocêntrica do homem. Nas palavras de Mussa,

[a] característica fundamental da mitologia é a indistinção entre os conceitos de arte e pensamento. Um mito é necessariamente uma peça estética, cheia de metáforas e de processos narrativos que visam entreter e provocar emoções. Ao mesmo tempo – e também necessariamente – é um discurso teórico, que explica ou defende uma certa tese sobre o homem ou a natureza (MUSSA, 2009, p. 71).

O texto é um elogio ao canibalismo, à antropofagia e à alma selvagem, o que se percebe já na dedicatória do livro: “aos meus

---

mitologia um aspecto característico de religiões mais ou menos “primitivas”, de alguma maneira “inferiores”, e, por coerência, chega-se a acusar as religiões “não primitivas”, “superiores”, de manterem aspectos mitológicos. Extraordinariamente afastadas do hábito intelectual e dos sentimentos conscientes de quem assim reflecte, as componentes ou características mitológicas de uma religião aparecem como aspectos ou sobrevivências de pensamento ou de experiências “primitivas”. Mesmo quando a “inferioridade” desse pensamento ou dessas experiências é entendida exclusivamente em termos de antiguidade histórica e não de valor absoluto, tende-se a reconhecer nas características mitológicas de uma religião que tenha sobrevivido até agora um elemento inactual” (1977, p. 128).

anônimos antepassados, fundadores da minha linhagem materna, que – nos seus tempos de glória – mataram e comeram muitos inimigos” (MUSSA, 2009, p. 7). Seu tema central é a busca da terra-sem-mal, só atingível com a prática do canibalismo e da relação de interdependência que ele cria: “no jogo canibal, cada grupo depende totalmente de seus inimigos, para atingir, depois da morte, a vida eterna de prazer e alegria”, esclarece Mussa (2009, p. 73).

Além do mito restaurado, o livro também reproduz todas as fontes utilizadas, não apenas os textos de André Thevet, mas de outros europeus que descreveram suas experiências com os índios, como Hans Staden, Padre Manuel da Nóbrega, Jean Léry, Padre Anchieta, Fernão Cardim, Gabriel Soares de Sousa, Anthony Knivet, Claude d’Abbeville, entre outros. É como se Mussa se lesse lendo e expusesse essa leitura. Isso fica evidente em seu “Original Teórico”, onde o processo de arquivização e sua leitura dos textos são expostos. Ele revisita o arquivo, não para resgatar um exotismo, mas para disseminar as cinzas, para devolver potência à literatura como pensamento selvagem. “Senti, assim, um impulso incontrolável de incorporar a epopéia tupinambá à nossa cultura literária. Para tanto, era insuficiente traduzir a prosa confusa de Thevet e recompor a ordem interna dos episódios: faltava essencialmente devolver à narrativa sua literariedade”, escreve Mussa (2009, p. 26).

Esta literariedade é a literariedade de um texto-onça, de uma espécie de des-obra, de um excesso significativo que se lê nas margens da representação e que assinala, percebe Raúl Antelo, “un más alla de la representación, un más allá de la territorialidad, un más allá de la nación” (2011, p. 132). A experiência de Mussa revela uma experiência de toque entre corpos heterogêneos, onde não faz mais sentido falar de jaguar e de logos, corpo e pensamento, natureza e cultura como instâncias separadas, porque - Antelo lembra Nancy - “cuerpo y pensamiento no son más que el toque de uno en el otro, el toque de la distancia de uno en relación al otro y de uno en el interior del otro” (ANTELO, 2011, p. 135). Trata-se de uma ficção que é teoria e uma teoria que é ficção, tanto quanto de um homem que é animal e de um animal que é homem.

Antelo destaca ainda que, longe de ser um animal totêmico de um grupo fechado, o jaguar é um poderoso índice de disseminação cultural (2011, p. 136), presente numa extensa série de textos latino-americanos, uma série do indomesticável, do indomável (“ese sería el rasgo distintivo de la onza, el de no poder ser domesticada, no constituir familia, ser celibataria” (ANTELO, 2011, p. 140)). Uma série canibal, uma série



poética (mesmo, e principalmente, em se tratando de narrativas, pois a contaminação entre um gênero e outro já não permite divisão), de restauração ("mito tupinambá restaurado" é o "gênero" do livro de Mussa) e tradutibilidade, ou seja, de uma potencialidade que expõe a sobrevivência, o murmúrio por baixo da história.

*Meu destino é ser onça* carrega a marca do vestígio, das pegadas deixadas pelos indígenas e por aqueles que primeiro os descreveram. Esse espectro, essa sombra, esse fantasma de nossa história que está obliterado há cinco séculos paira sobre o texto de Mussa. Em seu trabalho de corte e montagem de citações, ele ultrapassa as fontes originais para rememorar a voz desse outro que estava escondida já na fala dos primeiros viajantes. Nesse sentido, sua intervenção renova o conceito de história, como potencializadora das singularidades que nos habitam, como forma de reverter o método de esquecimento e exclusão constitutivo de nossa história e de abrir o mundo (e a nós mesmos) para novas perspectivas. "No se trata sólo entonces de historicizar una escritura y, consecuentemente, espacializar el tiempo, es decir, desexistencializarlo, sino de temporalizar una enunciación, postular una diferencia de los lugares sociales y simbólicos, que en última instancia es una forma de proponer un existencialismo de izquierdas", afirma Antelo (2011, p. 146).

## *A literatura Irapadi*

*não há potência que não seja primitiva,  
mas também não há primitivismo  
que não seja potencial*  
Raúl Antelo<sup>65</sup>

Uma vez que, como vimos, o canibalismo não é um resultado, uma questão alimentar - come-se muito pouco do corpo da vítima, e não há registros etnográficos que digam da carne humana como alimento especialmente protéico ou saboroso -, mas um princípio, um operador cosmológico, ontológico, social e ético, cuja propriedade distintiva é o processo de transmutação de perspectivas, que está mais do que vivo no pensamento ameríndio, é que a antropofagia não morreu com os tupinambás e continua vigorando nas mitologias de muitos povos indígenas. Vejamos o caso dos Araweté, que é um motivo bastante difundido entre outros povos amazônicos:

Os Araweté não comem os inimigos porque a antropofagia é própria dos deuses celestes - os *Mai* - que misturam traços Araweté e de seus inimigos, e comem os mortos. Mesmo assim, quando um araweté mata seu oponente, ele fica com o ventre cheio de sangue como se o tivesse devorado. Mais que isso, aliás, ele se transmuta no morto. Ao voltar à aldeia, além de perder seu nome, o matador fica imóvel, semiconsciente, sem comer por vários dias, vomitando sangue e fedendo como se estivesse apodrecendo. Isso só acaba quando o espírito da vítima volta dos confins da terra para transmitir cantos ao matador e convidá-lo a dançar. Nesta dança, o espírito fica às costas do matador (cantador da cerimônia) e dita-lhe as palavras da canção que ele deve proferir, ao que todos os homens cantam em uníssono em seguida. Nestas canções, o sujeito da enunciação é sempre a vítima e o texto proferido é sempre do ponto de vista do inimigo. Isso significa que são os inimigos que trazem novos cantos, novas palavras ao grupo, ou ainda, um sentido novo às antigas palavras da tribo. Quando morre, o matador não é devorado pelos deuses, porque já é um *Mai*, um canibal. No céu, a vítima se consubstancializa nele, e os dois se juntam para sempre. O matador se transforma, portanto, em *Iraparadi*, alguém que é o inimigo, mas também o Araweté ideal; “o Outro dos Outros”, diz Viveiros de Castro (2002a, p. 281).

---

<sup>65</sup> ANTELO, Raúl. “Modernismo, repurificação e lembrança do presente”. In: *Ausências*. Florianópolis: Editora da Casa, 2009. p. 120.

Pois bem, quem é o escritor, o leitor senão este *Iraparadi*? Este ser que se vê ou se põe como inimigo enquanto inimigo? Este ser que é o outro do outro, ser sempre duplo, triplo, múltiplo? E o que é a literatura, a arte, o pensamento senão este rito antropofágico, senão este devorar o outro, este ser um outro em cada texto, em cada palavra, em cada respiração?

Pensar um perspectivismo poético (anterior a qualquer distinção do tipo prosa-poesia, artes plásticas-literatura e etc) é pensar a escritura como este lugar ritualístico, antropofágico, onde o autor, assim como o matador canibal ou o caçador, é objetivado, tornado estrangeiro, inumanizado, em nome de um outro, que é, este sim, subjetivado e humanizado. Neste sentido, retomando os já citados encontros com espíritos na floresta, podemos pensar que a escritura seria como esta floresta, onde encontramos com o outro e nos objetivamos, aceitando, assim, nossa condição de segunda pessoa, justamente porque nos abrimos à voz do outro.

No texto, quem vê primeiro é sempre o Outro, e o Eu deve se deixar transpassar por este ponto de vista. Assim, podemos compreender por que Roland Barthes (2004b, p. 138) diz que a literatura é o espaço livre de toda relação de dominação, (ou pelo menos da dominação em sua forma tradicional, ou seja, do Eu sobre o Outro), justamente porque ela é o espaço onde o Eu não pode objetivar o Outro, onde nada é desumanizado, onde a fronteira entre humano e inumano, sujeito e objeto é nebulosa, disforme<sup>66</sup>. E aí vale dizer com Viveiros de Castro que pensar por dicotomias é um “hábito tolo, para não dizer pecaminoso”. Clama ele: “da hubris moderna, salvem-nos assim os híbridos primitivos” (2002a, p. 371).

A escritura responde com seu hibridismo e se abre completamente ao outro inumano. Como o mito, a literatura está aquém do humano e do inumano, ela é o fora, o neutro. Expressar essa porosidade das fronteiras é o que faz da literatura um espaço do político, porquanto dá voz ao outro, e do estético, uma vez que esta voz do outro é sempre outra,

---

<sup>66</sup> Conforme explica Anne Dufourmantelle, falar do próximo, do estrangeiro - podemos acrescentar, do animal - “impede conceitos como ‘eu e o outro’ ou ‘o sujeito e o objeto’ [acrescentemos novamente, ‘o homem e o animal’] de se apresentarem sob uma lei perpetuamente dual” (apud DERRIDA, 2003, p. 50).

sempre nova e não cabe mais nas formas institucionalizadas ou canônicas<sup>67</sup>.

---

<sup>67</sup> Como afirma Paula Glenadel, “para os que se sentem vistos pelos animais, à irrupção deles na escrita corresponde uma interrupção no texto da cultura” (2011, p. 80).

### Capítulo III

#### *Múltiplas fronteiras*

*Se formos levados a pensar que o que ocorre na nossa mente é algo em nada diferente, nem substancial nem fundamentalmente, do fenômeno básico da vida, e se chegarmos à conclusão de que não existe esse tal fosso impossível de superar entre a Humanidade, por um lado, e todos os outros seres vivos (não só animais, como também plantas), por outro, talvez então cheguemos a ter mais sabedoria (falando francamente) que aquela que julgamos possível alguma vez vir a ter.*

Claude Lévi-Strauss<sup>68</sup>

Tudo isso, no entanto, não significa que o devir do ex-onceiro diante do homem branco, ou do narrador no *Jardin des Plantes*, pressuponha uma continuidade homogênea entre homem e axolotl ou entre homem e jaguar. Isso desprezaria a ruptura abissal que há entre as diferentes espécies de viventes, ignoraria este limite múltiplo, a imensa pluralidade das linhas divisórias. Seria uma tolice, acusa Derrida: “Nunca acreditei, pois, em uma continuidade homogênea qualquer entre o que se chama o homem e o que *ele* chama o animal. (...) Seria mais que sonambúlico, seria simplesmente demasiado tolo” (2002, 59).

A questão não passa por apagar as distinções entre humanos e inumanos, antes, por remarcar as diferenças que foram apagadas ou negadas. Não há limite como conceito estanque, absoluto ou fixo, mas limiares, fronteiras múltiplas, plurais. É por isso que Derrida pede que escutemos o plural de animais, pois "o animal" no singular genérico não existe como coisa separada do homem por um só limite indivisível. Não se pode reunir todos os viventes em uma única figura simplesmente oposta aos homens. Ao desenharmos apenas uma ou duas linhas (animalidade *versus* humanidade) pensamos em estruturas homogêneas e fechamos os olhos para as várias diferenças existentes entre os diferentes seres humanos e os mais variados animais:

---

<sup>68</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e significado*. Trad. Antônio Marques Bessa. Lisboa: Edições 70, 1987. p. 26.

Seria antes preciso, eu o repito, considerar uma multiplicidade de limites e de estruturas heterogêneas: entre os não-humanos, e separados dos não-humanos, há uma multiplicidade imensa de outros viventes que não se deixam em nenhum caso homogeneizar, salvo violência e ignorância interessada, dentro da categoria do que se chama o animal ou a animalidade em geral (DERRIDA, 2002, 88).

Esta ontologia que Derrida propõe impede a possibilidade de uma clara distinção entre humano e animal, não apenas por sua irreduzível pluralidade dos seres, mas também pela multiplicidade de devires e de relações possíveis entre eles. Na expressão de Derrida:

A discussão torna-se interessante quando, em vez de se perguntar se existe ou não um limite descontínuo, procura-se pensar o que se torna um limite quando ele é abissal, quando a fronteira não forma mais uma só linha indivisível mas linhas; e quando, em conseqüência, ela não se deixa mais traçar, nem objetivar, nem contar como uma e indivisível. Que são as bordas de um limite que cresce e se multiplica em se nutrindo do insondável? (DERRIDA, 2002, 60)

A continuidade dos seres está justamente em sua descontinuidade, em sua heterogeneidade, em sua pluralidade irreduzível, na singularidade de cada ser que compõe uma espécie. Conforme vimos nos capítulos anteriores, é isso que problematiza também o pensamento ameríndio, para quem a própria categoria genérica animal sequer existe (neste sentido, podemos dizer que o perspectivismo antecipa Derrida e seu *L'animal que donc je suis* em muitos séculos). O perspectivismo multinaturalista propõe não tanto ver como os animais são semelhantes aos humanos, mas como eles - tanto quanto nós - são diferentes entre si mesmos. "Se todos têm alma, ninguém é idêntico a si" (VIVEIROS DE CASTRO, 2002a, p. 377). Não se trata, portanto, de igualar homens e animais, tampouco de procurar o próprio do homem em meio às outras espécies de seres, mas de perceber que a diferença entre o homem e os outros viventes é apenas uma das diferenças e não a mais importante. O que interessa não é se o animal é humano ou não, mas o que significa ser humano quando a humanidade é uma potencialidade de vários outros seres:

Dizer que os pecaris são humanos, como já observei, não é dizer algo apenas sobre os pecaris, como se 'humano' fosse um predicado passivo e pacífico (por exemplo, o gênero em que se inclui a espécie pecari); tampouco é dar uma simples definição verbal de 'pecari', do tipo "'surubim' é (o nome de) um peixe". Dizer que os pecaris são humanos é dizer algo sobre os pecaris e *sobre os humanos*, é dizer algo sobre o que pode ser o humano: se os pecaris têm a humanidade em potência, então os humanos teriam, talvez, uma potência-pecari? (...)

Os pecaris são pecaris e humanos, são humanos naquilo que os humanos *não são* pecaris; os pecaris implicam os humanos, como idéia, em sua *distância* mesma diante dos humanos. Assim, quando se diz que os pecaris são humanos, não é para identificá-los aos humanos, mas para diferenciá-los de si mesmos - e a nós de nós mesmos (VIVEIROS DE CASTRO, 2002b).

Importante ressaltar que a proposta, aqui, não é a de apontar uma animalidade do homem trancafiada numa estrutura de civilidade, transformada e destruída por uma transcendência, que deveria ser resgatada num mundo pós-histórico em que a negação do animal no humano chegaria ao fim, como defendia Kojève (AGAMBEN, 2006b, p. 16); e também Bataille (ouvinte de Kojève na *École des hautes études*), para quem nossa porção animal estava presa na burocracia. Escreve ele no artigo "Metamorfosis", publicado na revista *Documents* no final da década de 30:

Podemos definir la obsesión de la metamorfosis como una necesidad violenta, que en realidad se confunde con cada una de nuestras necesidades animales, impulsando a un hombre a apartarse de pronto de los gestos y actitudes exigidos por la naturaleza humana. Por ejemplo, en un departamento, un hombre en medio de otros se echa de bruces al suelo y busca la comida del perro. De esta forma hay en cada hombre un animal encerrado en una prisión, como un esclavo; hay una puerta: si la abrimos el animal se escapa como el esclavo que encuentra una salida; entonces el hombre muere provisoriamente y la

bestia se conduce como una bestia, sin preocuparse por incitar la admiración poética del muerto. Por esta razón consideramos al hombre como una prisión de aspecto burocrático (BATAILLE, 1969, p. 148).

Diferentemente do que sugere Bataille, não se trata de uma negação da humanidade, como se esta fosse uma prisão às instituições, à norma, à lei, à cultura. Tampouco é preciso que o homem se reconheça como animal, pois isto correria o risco de transformá-lo em vida nua, que, como veremos, é o que a máquina antropológica faz ao fundar a biopolítica. Trata-se da afirmação de uma outra humanidade, de “um humanismo do outro homem” (parafrazeando o título de um livro de Lévinas), um humanismo inumano, poderíamos dizer.

Dessa maneira, poderíamos ler Bataille contra ele mesmo, ao pensarmos a profundidade de que fala em *Teoria da religião* (“o animal abre diante de mim uma profundidade que me atrai e que me é familiar. Essa profundidade, num certo sentido, eu a conheço: é a minha” (BATAILLE, 1993, p. 23) não como animalidade, mas como humanidade. Nas palavras de Viveiros de Castro:

Se nossa antropologia popular vê a humanidade como erguida sobre os alicerces animais, normalmente ocultos pela cultura – tendo outrora sido “completamente” animais, permanecemos, “no fundo”, animais -, o pensamento indígena conclui ao contrário que, tendo outrora sido humanos, os animais e outros seres do cosmo continuam a ser humanos, mesmo que de modo não evidente (2010, p. 26).

Esta humanidade seria a simples existência de perspectiva (tão múltipla e singular quanto cada vivente), uma consciência que não é a consciência de si, mas a consciência de um ser aberto que se sabe não “si”, mas “nós”. Neste “nós”, entram os viventes todos, porquanto criadores de um mundo, afinal, aponta Nancy, o mundo é uma criação *con-junta*. Segundo Nancy, os outros seres me dão acesso à origem, à criação de um mundo: “Otro – que puede ser aquí otro hombre, un animal, una planta, una estrella -, es ante todo la presencia flagrante de un punto y de un instante de origen absoluto, irrecusable” (2006, p. 36). De maneira que, se a criação é a ex-posição singular do existente, é porque seu verdadeiro nome é a existência: “La existencia es la creación



– *la nuestra* -, el origen y el fin que somos *nosotros*” (NANCY, 2006, p. 33). Tal pensamento, alerta ele, não tem nada de antropocêntrico, pois não situa o homem no centro da criação, pelo contrário, no homem, a existência é exposta e expoente. Conforme explica Sérgio Medeiros em entrevista sobre seu livro *Sexo Vegetal*,

Toda vez que eu toco numa folha eu sou transportado ao início do mundo e eu então o (re)crio. Ou, melhor, eu (re)crio a situação do primeiro homem que apareceu na Terra, entre flores, vegetais... O homem, o primeiro homem, ainda não era o centro do mundo, muito pelo contrário... (MEDEIROS, 2010)<sup>69</sup>

Se, para Heidegger, o animal era pobre de mundo, para esta linha de pensamento que a ontologia ameríndia funda e que atravessa a arte (enquanto pensamento selvagem) e uma parte da filosofia contemporânea, os animais são tão formadores de mundo quanto - e com - o homem, já que, ao promoverem um embate, um encontro, um choque ético, ao despertarem com-paixão, os animais criam um nós com o ser humano, um ser-com com o homem, um mundo conjunto. Conforme demonstra Viveiros de Castro, há uma espécie de virada ontológica na nossa filosofia, um certo abandono da linguagem como paradigma do humano, que repõe no mundo o que havia sido posto no eu:

O cansaço com a linguagem - o epítome mesmo do que seria o “próprio do humano” – para por essa crise, já não queremos mais tanto saber o que é *próprio* do humano: se a linguagem, o simbólico, a neotenia, o trabalho, o *Dasein*... Queremos saber o que é *próximo* do humano, o que é próprio do vivente em geral, o que é próprio do *existente*. O que é, enfim, o *comum*. Aqui também, há muito que aprender com a “filosofia deles” – com as metafísicas indígenas, que afirmam a humanidade como condição original comum da humanidade e da animalidade, antes

---

<sup>69</sup> “A cosmogonia cotidiana nos convém mais: pequenos nascimentos. Devires numerosos. Um gesto simples. Mínimo. A criação necessária ao nosso dia-a-dia. Uma pequenina recriação do mundo a cada hora. Minuto. Ou segundo. / O sexo vegetal é uma cosmogonia. Uma humilde (re)criação do mundo. Humilde e eficaz a sua maneira. Eis a questão” (MEDEIROS, 2009b. p. 9).

que o contrário, como em nossa vulgata evolucionista, e que, ao princípio solipsista e dualista do “penso, logo existo”, contrapõem o pansiquismo perspectivista do “existe, logo pensa”, que instaura o pensamento imediatamente no elemento da alteridade e da relação, fazendo-o depender da realidade sensível do outro. Uma grande transformação. As transformações por que passa a disciplina antropológica refletem transformações na nossa *antropologia*, entenda-se, no modo de ser da nossa espécie, em sua ontologia. A disciplina está em mudança não só por que o *logos* não é mais o que foi, mas porque o *anthropos* não será mais o que é (VIVEIROS DE CASTRO, 2011b, p. 16).

## *Com-paixão: a brutal contiguidade*

*there was a guy  
an under water guy who controlled the sea  
got killed by ten million pounds of sludge  
from New York and New Jersey  
this monkey's gone to heaven  
Black Francis<sup>70</sup>*

O pensamento sobre o animal é um pensamento sobre a alteridade em sua diferença irreduzível, em sua estranheza indomesticável, é também um pensamento sobre o ponto de vista do outro, sobre sua perspectiva em relação a mim. A dupla aporia humano/inumano não é uma remodelagem da dualidade homem/cidadão, é antes um fim de toda dualidade, uma aproximação ao inumano que somos nós quando olhados pelo outro, e do inumano que é o outro quando olhado por nós. É assim que Jacques Derrida é inumano ao gato que o olha em *O animal que logo sou*<sup>71</sup>. E é assim também que esse mesmo gato é seu outro humano. Para o filósofo, o animal tem o ponto de vista do outro absoluto: “e nada me terá feito pensar tanto sobre essa alteridade absoluta do vizinho ou do próximo quanto os momentos em que eu me vejo visto nu sob o olhar

---

<sup>70</sup> “Monkey gone to heaven”, letra e música de Black Francis. PIXIES. *Doolittle*. Boston: Rice’n’Beans Music BMI, 1989.

<sup>71</sup> Interessante notar como o gato é uma presença constante nos textos literários. Seu olhar silencioso (“Pour dire les plus longues phrases,/ Elle n’a pas besoin de mots” (BAUDELAIRE, 2006, p. 218) sobre o sujeito que fala é sempre um enigma atraente que nos coloca em jogo. Neste sentido, não podemos deixar de lembrar dos olhares sinceros do gato Osiris e de Alana, mulher do narrador de “Orientação dos gatos”, de Cortázar: “Quando Alana e Osiris me olham, não posso me queixar da menor dissimulação, da menor falsidade. Olham-me de frente, Alana sua luz e Osiris seu raio verde. Também entre eles se olham assim, (...) mulher e gato conhecendo-se em planos que me escapam, que os meus carinhos não conseguem superar” (CORTÁZAR, 1981, p. 9). Na galeria, Alana entrava num “mundo imaginário para sem saber sair de si mesma”, se entregando às pinturas com uma “cruel inocência de camaleão, passando de um estado ao outro”, até se tornar felino. Ela passa a olhar como o gato, e é este olhar, de mulher e de gato, que captura o narrador. O narrador se vê visto pelo olhar destes dois seres contínuos, deste devir-gato da mulher (uma felinidade que vem à tona pela arte) e deste devir-mulher do gato, “ela tinha ido até o quadro mas não estava de volta, continuava do lado do gato olhando além da janela onde ninguém podia ver o que eles viam, o que somente Alana e Osiris viam cada vez que me olhavam de frente” (CORTÁZAR, 1981, p. 13).

de um gato” (DERRIDA, 2002, 22). Neste sentido, é um pensamento que coloca em jogo minha individualidade e meu antropocentrismo, trazendo à luz os limites do homem, seus limiáres, suas fronteiras. Afinal, não apenas é ao outro (humano ou inumano) que se deve fazer a pergunta sobre quem é este que eu sou<sup>72</sup>, como também é a partir do outro-inumano que o eu-humano se coloca como categoria.

Como todo olhar sem fundo, como os olhos do outro, esse olhar dito ‘animal’ me dá a ver o limite abissal do humano: o inumano ou o a-humano, os fins do homem, ou seja, a passagem das fronteiras a partir da qual o homem ousa se anunciar a si mesmo, chamando-se assim pelo nome que ele acredita se dar” (DERRIDA, 2002, 31).

De acordo com Derrida, só chegamos a uma consciência de nós mesmos através de outros seres viventes, humanos ou animais, já que o ponto de vista do animal - este completamente outro, mais outro que qualquer outro - manifesta “a verdade nua de todo olhar” (2002, 30), trazendo questões que

engajam um pensamento do que quer dizer viver, falar, morrer, ser e mundo como ser-no-mundo ou ser-ao-mundo, ou ser-com, ser-diante, ser-atrás, ser-depois, ser e seguir, ser seguido ou estar seguindo, lá onde *eu estou*, de uma maneira ou de outra, mas irrecusavelmente, *perto* do que chamam o animal. É muito tarde para negá-lo, ele terá estado aí antes de mim, que estou depois dele. *Depois e perto* do que chamam o animal e *com ele* – queiramos ou não, e o que quer que façamos da coisa (DERRIDA, 2002, 29).

Esta citação de Derrida nos remete ao pensamento de Jean-Luc Nancy, para quem o ser não pode ser outra coisa senão o ser-uns-com-os-outros, circulando no *com* e pelo *com* da co-existência singularmente plural. Daí que, para o autor de *Ser Singular Plural*, o homem está no mundo porque o mundo é sua própria exterioridade, o mundo é o não-humano ao qual o humano se expõe. Por isso o homem não é o fim da natureza; seu fim, sua finalidade, é o ser-no-mundo e o ser-mundo de

---

<sup>72</sup> “Quem sou eu então? Quem é este que eu sou? A quem perguntar, senão ao outro? E talvez ao próprio gato?” (DERRIDA, 2002, 18).

todo o existente. É impossível, portanto, separar o mundo em singularidade original ou existência verdadeira e um simples ser-aí das coisas como uma espécie de sub-existência confinada a nosso uso, pois a existência expõe a singularidade do ser como tal, em todo ente. Todos os seres são infinitamente singulares e a diferença entre o homem e o resto do existente é inseparável das diferenças de todos os existentes; é essa diferença que forma a condição concreta da singularidade.

La diferencia entre el hombre y el resto de lo existente (que no se trata de negar, pero cuya naturaleza no está sin embargo dada), inseparable en sí misma de las restantes diferencias en lo existente (ya que el hombre es “también” animal, “también” viviente, “también” físico-químico, etc), no distingue la existencia verdadera de una especie de sub-existencia. Esta diferencia forma por el contrario la condición concreta de la singularidad. No seríamos “hombres” si no hubiera “perros” y “piedras”. La piedra es la exterioridad de la singularidad en lo que habría que llamar su literalidad mineral, o mecánica. Pero yo tampoco sería “hombre” si no tuviera “en mí” dicha exterioridad como la cuasi-mineralidad del hueso – es decir, si yo no *fuera* un “cuerpo”, un espaciamento de todos los otros cuerpos y de “mí” en “mí” (NANCY, 2006, p. 33 e 34).

O Eclesiastes bíblico já apontava para o fato de que mais importante do que definir o próprio do homem ou a vantagem da humanidade sobre os outros seres da criação é perceber, para além de toda vaidade antropocêntrica, o que há de comum entre homens e animais, ou seja, sua finitude.

Quanto aos homens penso assim: Deus os põe à prova para mostrar-lhes que são animais. Pois a sorte do homem e a do animal é idêntica: como morre um, assim morre o outro, e ambos têm o mesmo alento; o homem não leva vantagem sobre o animal, porque tudo é vaidade.  
Tudo caminha para um mesmo lugar:  
tudo vem do pó  
e tudo volta ao pó.

Quem sabe se o alento do homem sobe para o alto e se o alento do animal desce para baixo, para a terra?<sup>73</sup>

Esta finitude que humanos e inumanos dividem e o fato de que o sofrimento do animal pode afetar e perturbar os seres humanos<sup>74</sup>, levando-os a um encontro ético capaz de criar “uma guerra a propósito da piedade”, ou seja, uma guerra entre a compaixão aos animais e a violência, deve ser, defende Derrida, a condição para o debate. Para o filósofo, esta compaixão é o que nos acordaria para nossas responsabilidades e nossas obrigações em relação ao vivente em geral, mais que isso, aliás, se fosse realmente tomada a sério, esta compaixão mudaria os alicerces da problemática filosófica do animal.

Pensar essa guerra na qual estamos, não é apenas um dever, uma responsabilidade, uma obrigação, é também uma necessidade, um imperativo do qual bem ou mal, direta ou indiretamente, ninguém poderia subtrair-se. Doravante mais do que nunca. E digo ‘pensar’ essa guerra, porque creio que se trata do que chamamos ‘pensar’ (DERRIDA, 2002, 57).

Não se trata de uma piedade que um ser superior sentiria por outro ser inferior, uma pena apática; ao contrário, como dizem Deleuze e Guattari, a agonia do rato ou a morte de um bezerro permanecem presentes no pensamento não através da pena, mas como a zona de troca entre homem e animal na qual alguma coisa de um passa ao outro (2010, p. 132). Trata-se de com-paixão, no sentido que Nancy dá ao termo, ou seja, do contato dos seres-uns-com-os-outros: “Ni altruismo, ni identificación: la sacudida de la brutal contigüidad” (NANCY, 2006, p. 12).

É esse tipo de com-paixão o que aproxima narrador e axolotl no conto que estamos estudando, por exemplo. Ao ser capturado pelo sofrimento dessas salamandras, o narrador percebe sua proximidade com

---

<sup>73</sup> Eclesiastes 3:18-21. (*Bíblia de Jerusalém*, 2002).

<sup>74</sup> “A resposta à questão ‘*Can they suffer?*’ não permite nenhuma dúvida. (...) Nenhuma dúvida, tampouco, sobre a possibilidade então, em nós, de um elã de compaixão, mesmo se ele é em seguida ignorado, reprimido ou negado, contido” (DERRIDA, 2002, 56).

elas e vê as fronteiras entre as espécies borrarem-se, o eu e o outro nesta brutal contiguidade:

Ahora sé que no hubo nada de extraño, que eso tenía que ocurrir. Cada mañana, al inclinarme sobre el acuario, el reconocimiento era mayor. Sufrían, cada fibra de mi cuerpo alcanzaba ese sufrimiento amordazado, esa tortura rígida en el fondo del agua. Espiaban algo, un remoto señorío aniquilado, un tiempo de libertad en que el mundo había sido de los axolotl. No era posible que una expresión tan terrible que alcanzaba a vencer la inexpresividad forzada de sus rostros de piedra no portara un mensaje de dolor, la prueba de esa condena eterna, de ese infierno líquido que padecían (CORTÁZAR, 2007, p. 166).

É também sobre essa compaixão, sobre essa guerra a propósito da piedade que Nuno Ramos nos faz refletir em diferentes momentos do livro *O mau vidraceiro*, de 2010. O mais incisivo deles é talvez “Falange”, um conto sobre um grupo que protege os vira-latas das mãos de uma sanguinária gangue de assassinos de cães. Com uma crueldade macabra, os criminosos abrem o estômago do animal ainda vivo, arrancam sua cauda e depois cortam sua cabeça. Quando conseguem pegá-los, os protetores os punem deixando-os nus no matagal, raspando a cabeça de todo o grupo e castigando-os fisicamente: “estendemos a mão do infeliz e cortamos uma ou várias falanges, que jogamos em seguida sob seu olhar atônito, para o primeiro cachorro que passar, como se fosse uma salsicha” (RAMOS, 2010a, p. 138).

A guerra já dura pelo menos três gerações e os agentes protetores foram se fortalecendo, conseguindo evitar algumas chacinas. Ainda assim, com os crimes, a postura dos cachorros de rua mudou, se tornaram muito mais arredios, uivam mais, cavam buracos onde se escondem e recusam a comida que as pessoas oferecem. Os assassinos enumeram essas mudanças como sinais de hidrofobia, um perigo para os humanos. “Mas sei que isso é apenas outra astúcia. O que querem mesmo é matar – sempre foi assim. Matar cachorros e depois sair em seus carros coloridos, furando faróis e limites de velocidade” (RAMOS, 2010a, p. 141).

A problemática dos cachorros de rua e dos automóveis em alta velocidade se repete no mini-conto seguinte intitulado “Discussão”: “*E quem vocês poderiam ainda querer ser – os que atropelam sem prestar*

*auxílio e envenenam numa manhã de domingo animais que latem, apenas porque latem, no quintal do vizinho?”* (RAMOS, 2010a, p. 143). E já aparecia no terceiro livro do autor, *Ó*, de 2008, em “Recobrimento, lama-mãe, urgência e repetição, cachorros sonham?”, onde faz referência a uma nova forma de urbanidade prometida pelos vira-latas, como nômades de subúrbio, que pertencem a um “grau muito preciso de organização social”,

vivendo de nacos, misturando-se ao capim dos terrenos baldios, impondo à limpeza publicitária uma fatia de carne e de pêlo, de bosta e de uivos, de dentes rosnando, machos presos pelo pinto, fêmeas lambendo a cloaca inchada. Seus cadáveres espalhados pelas estradas formam a expressão final desta característica, como restos desavergonhados o enorme azulejo urbano que os calcina e higieniza (RAMOS, 2008, p. 151).

Aqui, os cachorros atropelados não possuem rosto, são vistos como massa e “fundem-se literalmente à goma escura do asfalto, deixando-se sepultar aos poucos, expostos à luz do dia”, pois faz parte de sua indiferença humilde e vagabunda “deixar-se atropelar sem sequer amassar a lataria, sem ameaçar a nossa integridade física, nem causar prejuízo a quem os assassina” (RAMOS, 2008, p. 152).

Nas artes plásticas, uma obra impactante neste sentido é “Monólogo para um cachorro morto”, também de 2008. Composta por um monitor e cinco pares de lápides de mármore duplas, a instalação possui ainda um vídeo que reproduz a imagem do corpo de um cachorro atropelado na beira de uma estrada. No monitor, Nuno Ramos chega de carro, deixa um gravador ao lado do cadáver e vai embora, e é deste gravador que ouvimos o discurso fúnebre em homenagem ao bicho morto na voz do próprio artista. Nesta litania, Nuno Ramos evidencia que a compaixão em relação à morte do animal, o sofrimento pelo sofrimento do outro é uma questão crucial da arte, um sinal do lugar do artista diante desta guerra. A arte, a poesia, seria, assim, o espaço de contato com esse outro, o com da com-paixão: “Poesia, entre nós dois. Entre nós dois meu anjo, meu nojo, minhas mãos suadas e uma fenda. Vê, onde um corpo fendido recebe outro corpo e um terceiro corpo nasce deles, entre eles”, começa o monólogo. O artista é capturado pelo olhar do cachorro, um olhar que lhe obceca, que lhe impregna, que lhe desvia de si mesmo:



Vento, mau-cheiro, delícia; sabão, carranca, monotonia. Assim: teu pêlo. Assim: a chuva. Ladrada. Ou carne lacerada, imagem dentro do meu olho. Meu olho. Nós dois, meu olho. Vê. Você aí. Aí, morto. (...) Meu interesse é que não morre. Meu interesse gruda aqui, exatamente aqui, o meu olhar fixo, cavado. (...)

Não canso de te encontrar onde não quero, dentro das minhas coisas, dentro de certas palavras, numa alegria súbita, no formato de uma nuvem, no gosto da saliva de outra pessoa, que beije e bebi. Por que não largo você? Por que não abro as pálpebras e solto a tua imagem? Imagem, matilha aprisionada - saia daqui. Saia de trás das minhas pálpebras. Não te guardo mais. Flutue até que a próxima chuva te encharque, até que o excesso de luminosidade te apague. Vire corpo, imagem. Vire corpo completamente - casca, derme, pêlo, baba, plástico. Vire tigre. (...)

Esqueci tudo, alegre e absolutamente tudo, e me debrucei sobre você, trazendo no bolso um pequeno pedaço do sabonete gigantesco em que você se transformará, um pequeno pedaço da grande massa perfumada, ó cachorro amado. Esqueci os nomes das mercadorias mas ainda sei dizer: é noite, estou aqui, parado, meu medo, meu gesto, meu nome, meu cachorro, a carranca libertada da tarefa de morrer, de ser a carranca de um cachorro morto<sup>75</sup>.

Capturado, o artista se coloca no lugar do cachorro morto. E é ele, um cachorro morto à beira da estrada, que poderá dizer de sua identidade, de sua ipseidade, de seu próprio nome:

Cachorro, você faria (...) o mesmo por mim? Incendiaria meu corpo num barranco, num chão com folhas de mamona? Cobriria meus olhos com dois girassóis enormes e botaria fogo? Colheria as minhas cinzas cuidadosamente? (...) E quando reclamassem meu corpo, a família e os amigos enlutados reclamassem meu corpo, como descobriria meu nome? Que nome daria a eles?

---

<sup>75</sup> RAMOS, Nuno. “Monólogo para um cachorro morto” (2008).

Que nome você daria? Qual o meu nome, cachorro?<sup>76</sup>

A questão do nome também é o tema do primeiro “conto”<sup>77</sup> do livro *Ó*. “Manchas na pele, linguagem” trata da hierarquia que o homem estabelece em relação às outras espécies no ato de nomear: “Mais do que comer, correr ou flechar a carne alheia, mais do que aquecer a prole sob a palha, nós nos sentamos e damos nomes, como pequenos imperadores do todo e de tudo” (RAMOS, 2008, p. 20). A partir desse problema, o texto propõe uma reflexão crítica sobre como a linguagem não dá conta dos seres que formam o mundo comigo:

Se fosse possível, por exemplo, estudar as árvores numa língua feita de árvores, a terra numa língua feita de terra, se o peso do mármore fosse calculado em números de mármore, (...) então estenderíamos a mão até o próximo corpo e saberíamos pelo tato seu nome e seu sentido, e seríamos deuses corpóreos, e a natureza seria nossa como uma gramática viva, um dicionário de musgo e de limo, um rio cuja foz fosse seu nome próprio (RAMOS, 2008, p. 20).

A hipótese apresentada neste texto é de que os primeiros homens se distinguiram entre os linguísticos e os extintos heróis mudos ou, talvez, radicalmente linguísticos, “a ponto de que *tudo* para eles pertencesse à linguagem”:

Cada árvore seria assim o logarítimo de sua posição na floresta, cada pedregulho parte do anagrama espalhado em tudo e por tudo. Mover-se-iam entre alfabetos físicos perceptíveis aos seus cinco sentidos (e ler talvez constituísse um sexto, que reunisse e desse significado aos demais), e cada cor seria música e cada música seria mímica, e cada gesto seria um texto. (...) Em tudo liam, nas nuvens e no hálito, no dorso de um mamífero, na luz fosforescente de um inseto que já morreu, na

---

<sup>76</sup> RAMOS, Nuno. “Monólogo para um cachorro morto” (2008).

<sup>77</sup> No prefácio de *Ó*, José Pasta afirma que “não são contos, nem poemas em prosa, nem crônicas, nem ensaios, nem crítica, nem autobiografia etc” (apud RAMOS, 2008).

textura dos troncos e no seu limo, no desenho do vôo de um besouro, no vasto bigode de uma morsa (RAMOS, 2008, p. 28).

Este texto deveria ser feito de matéria física, mutável e perecível. Mas provavelmente uma grande catástrofe tenha transformado tanto a matéria que os cercava que “acabou por emudecer para sempre este texto físico, obrigando à sua substituição”.

Fico imaginando o que teria acontecido se tivessem desafiado o cataclisma (...) Se ao invés de tornarem-se ventríloquos das coisas tivessem transformado as próprias cinzas, a terra deserta, o macheiro de tantos bichos mortos, expostos ao céu e à risada das hienas, se tivessem transformado as próprias hienas em sujeito e predicado de seu mundo moribundo. Se tivessem a coragem de escrever e falar com pedaços e destroços (RAMOS, 2008, p. 31).

Interessante perceber de que maneira o texto de Nuno Ramos é impulsionado por uma nostalgia, um desejo mítico de aproximar o homem à natureza semelhante àquele que Lévi-Strauss mostrou ser o impulsionador dos mitos ameríndios, ou seja, a vontade de superar a catástrofe (a mesma de Nuno Ramos?) da perda da comunicação entre homens e animais<sup>78</sup>. Dessa maneira, enquanto mitos - ou seja, enquanto histórias do tempo em que os homens e os animais ainda não eram diferentes -, a arte e a literatura, podem ser pensadas como este desafio ao cataclisma da racionalidade taxonômica, como este texto físico que fala com pedaços e destroços, onde as hienas são sujeito e predicado de seu mundo, onde cada gesto é um texto e cada texto um gesto. De maneira tal que toda natureza pode ser vista como poesia, tanto no sentido de Joseph Beuys, para quem todos os seres vivos são artistas e podem desenvolver sua criatividade de maneira a transformar o mundo (BEUYS, 1997b, p. 19), quanto no sentido de Francis Ponge, para quem a natureza, inclusive o homem, é uma escritura, “mas uma escritura de um certo tipo, uma escritura não significativa, porque não se refere a nenhum sistema de significação, dado que se trata de um universo infinito, propriamente imenso, sem limites” (PONGE, 1997, p. 23).

---

<sup>78</sup> Cf. p. 52 desta tese.

Neste sentido, o contato, o contágio que a experiência poética proporciona nos levaria a um começo, como cosmogonia onde o homem não é mais o centro do mundo. Um começo e um fim: em “Pantomima”, outro miniconto de *O Mau Vidraceiro*, o urubu é o animal onde tudo acaba: “*uma coisa leva a outra, que leva a outra, que leva a outra*, diz o urubu, *mas termina sempre aqui*, e com a extremidade mais fina da asa aponta a sua pança” (RAMOS, 2010a, p. 29). Assim como os cachorros, os urubus também são uma das obsessões de Nuno Ramos. Ainda neste livro, a mesma ave serve de metáfora para o “poema placebo” que voa em círculos persistentemente sobre a cabeça dos indiferentes: “espere que se distraiam e morda a matéria mole dos lábios deles, arrancando-lhes a boca para que não digam nada” (RAMOS, 2010a, p. 63).

Este poema placebo, que toma o lugar do outro, é assinado pelo outro, da mesma maneira que o poema ouriço derridiano: “Um poema eu não o assino jamais. O outro assina” - uma pequenina bola eriçada de espinhos, vulnerável e perigosa, um animal que se abre como um fermento, mas que também fere, um ser que, ainda que pareça se fechar, na verdade, é pura exterioridade, abertura para o outro: “o poema pode se enrolar em bola mas é ainda para virar seus signos agudos para fora”, de modo que, ao ser assinado pelo outro, o poema interrompe, desvia o saber absoluto, “o ser junto de si na autotelia” (DERRIDA, 2008, p. 307). Neste desvio do sujeito, nesta perda da identidade, nesta interrupção do eu, nesta exterioridade do ouriço, outros seres inumanos dão testemunho da nebulosidade das fronteiras entre mesmidade e alteridade, humanidade e animalidade, sujeito e objeto.

E aqui cabe voltar a Nuno Ramos e um de seus mais conhecidos trabalhos: a instalação *Bandeira Branca*, que levantou o furor dos ecologistas na 29ª Bienal de São Paulo em 2010. Deixando a polêmica de lado, o que nos interessa nesta obra é que, ao colocar dois urubus num enorme viveiro que deixava o visitante como enjaulado atrás da tela, à mercê do olhar animal, o artista inverte a hierarquia da humanidade sobre a animalidade, mas também do espectador sobre a arte.

*Bandeira Branca* é composta por três enormes esculturas de areia preta cujos topos de mármore carregam três caixas de som de onde se ouve as canções “Bandeira Branca”, de Max Nunes e Laércio Alves, interpretada por Arnaldo Antunes, a folclórica “Boi da Cara Preta”, cantada por Dona Inah e “Carcará”, de João do Vale e José Candido, por Mariana Aydar. Neste espaço, vivem os três urubus que tomaram conta da obra e da tela de proteção, que “marca essa passagem entre um exterior institucional e um interior ativo, fechado em si, mistura de

cultura (canções), natureza (os urubus) e arquitetura", afirma Nuno Ramos em um texto publicado no jornal *Folha de São Paulo* durante a polêmica de retirada de sua obra da Bienal. Neste texto, o próprio artista avalia que o ponto crucial do trabalho é que o público é mantido fora da obra: "A obra de certa forma já foi ocupada, já tem dono e por isso não podemos nos aproximar" (RAMOS, 2010b, p. 2). Ao público, resta apenas assistir de fora a alguma coisa viva, que não precisa dele. Em entrevista ao programa *Metrópolis*, da TV Cultura, ele explica que:

Aquele é um espaço em que o público não penetra, pertence a este outro meio encantado que é o animal, a este elemento com o qual a gente se identifica tanto, mas que não somos nós. Então o público fica de fora para que esse lugar seja do bicho. Eu achei que eu estava colocando o bicho num lugar de simbolismo muito interessante, descaracterizando inclusive essa coisa do urubu só como ave de carniça e pensando ele como um bicho que reverte morte e vida e que tem essa potência, esse desejo de viver que faz o morto ser vida e tal. Ele está lá um pouco como vigia daquele lugar, não somos nós que estamos vigiando ele, ele é que está nos olhando dali. É o principal espaço da bienal que é inacessível ao público (RAMOS, 2010c).

Tal subjetivação do animal/arte, que implica uma objetivação do homem/espectador, significa, antes de qualquer coisa, uma derrocada das próprias categorias de sujeito e objeto: "Daí que muita gente tenha me dito que se sentia observado pelas aves e não observador, dentro da grade e não fora dela" (RAMOS, 2010b, p. 2). O que vemos, neste caso, não é uma animalização do homem, menos ainda a domesticação do animal (quem transformaria urubus em *pets*?), mas uma remarcação das diferenças entre (e dentro d-) as inúmeras espécies de seres, sem centrismo, hierarquia, casta ou taxonomia - somos nós os *urubuservados*.

Um projeto semelhante realiza Joyce em *Ulysses* ao homenagear o olhar desestabilizador de uma gata: "Eles entendem o que dizemos melhor do que nós os entendemos. Ela entende tudo que quer. Vindicativa, também. Imagino como é que eu pareço a ela. Altura de uma torre? Não, ela pode saltar sobre mim" (JOYCE, 1982, p. 45). Como apontou Sérgio Medeiros, a hierarquia é invertida pela gata que,

na possibilidade de pular Leopold Bloom, dessacraliza o herói monumental, desfaz a torre do antropocentrismo e coloca o humano em questão: "Quando dirigem a seus 'donos' seus olhos felinos, seus olhos bovinos (Drummond sonda a 'mentalidade' do boi num poema famoso), os animais certamente não os vêem como torres inatingíveis. O herói épico e os animais são ambos perecíveis torres gêmeas", afirma Medeiros, acrescentando que, depois de Joyce, "a narrativa épica pressupõe, como referência incontornável, a 'subjetividade', a 'intencionalidade' do animal" (MEDEIROS, 2011).

*"Eu sou uma lebre"*

*We plant trees and trees plant us,  
since we belong to each other  
and we must coexist.*  
Joseph Beuys<sup>79</sup>

Num sábado de fevereiro de 1970, ao almoçar trancafiada em uma das jaulas da área de alimentação dos felinos (enquanto os outros animais comiam nos covis ao lado), Bonnie Sherk já apresentava um questionamento semelhante ao de Nuno Ramos. Na performance intitulada *Public Lunch*, a artista estadunidense colocava em cheque a ideia tradicional de objeto, tanto de objeto de arte quanto de objeto de conhecimento ou de entretenimento, tornando-se, ela própria, um animal/objeto<sup>80</sup> enjaulado aos olhos dos visitantes do zoológico de San Francisco.

I ate in the lion house while the other animals ate in their cages. It was a piece that was concerned with different kinds of equalities, because I was served in the same manner as the lion and tigers, except that they had raw meat and I had the human version. It was about analogies and being an object on view (SHERK, 2000, p. 211).

Sherk está sujeita ao olhar do espectador, mas também ao olhar do animal, de forma que, a própria artista plástica confessa, *Public Lunch* resultou numa experiência profunda para pensar o potencial de percepção, inteligência, sentimentos e comunicação das outras espécies, para pensar o olhar do animal sobre o humano, para se sentir olhado pelo outro, para se ver sob o olhar do outro, sob o ponto de vista inumano.

*Public Lunch* was a seminal piece for me. During the course of the performance, I paced, ate my human meal, climbed up the ladder to the platform

---

<sup>79</sup> BEUYS apud DURINI, Lucrecia de Domizio. *Difesa della Natura*. Milano: Edizioni Charta, 1996. p. 66.

<sup>80</sup> "Situated alongside the beasts in their cages, Sherk included herself as an animal/object to be pondered. In this way, she staged a kind of one-person tableau vivant outside of the fictional framework of theater" (RORIMER, 2011, p. 252).

above, wrote what I was thinking and feeling, lay down, and rested. As I was lying down, gazing through the beautiful skylight above, viewing the clouds and birds flying overhead, the tiger in the adjacent cage, got up on his haunches and peered over at me. I thought, "This tiger is perceiving me; he is looking at me. What is he seeing? What is he thinking? What is he feeling?" (SHERK, 2012).

As reações do tigre marcaram profundamente o trabalho performático de Sherk, que passou a incluir em suas pesquisas e performances o comportamento de outros animais, como a ratinha que a havia acompanhado em uma jaula dentro desta sua jaula na casa de alimentação dos felinos ("Who is in the cage?", pergunta Sherk) e que foi viver no estúdio da artista (bem longe das tais jaulas). A "Guru Rat", como era chamada, foi a primeira de muitos outros animais que viveram com Sherk. A artista foi introduzindo gradualmente em seu estúdio outras espécies de animais, estudando seu comportamento e as interações entre eles. Mais do que um trabalho de etologia, de comportamento animal, tratava-se de um trabalho de performance: "The animals were performers, as was I" (SHERK, 2000, p. 211).

Mesmo antes de *Public Lunch*, Sherk já vinha desafiando as convenções de apresentação da arte e os limites usuais da galeria ao tentar trazer a experiência da natureza para a cidade com intervenções inesperadas, como a série *Portable Parks*, em que ela e Howard Levine expuseram palmeiras, mesas de picnic e animais da fazenda e do zoo nas ruas de San Francisco. Esse trabalho levou Sherk ao projeto *The Crossroads Community* (também chamado de *The Farm*), que durou de 1974 a 1980 e cuja proposta era criar ambientes onde as pessoas pudessem aprender a respeitar a inteligência de outros seres vivos. Construído sob uma movimentadíssima *freeway* de San Francisco, essa sorte de jardim ecológico, de "escultura performática ambiental", para usar uma expressão da própria Sherk, incluía, entre outras coisas, um teatro, um espaço para diferentes formas de arte, uma escola sem muros e uma biblioteca. Repleto de animais e plantas, o local envolvia atividades educacionais para crianças e performances artísticas, antes de ser transformado em parque público. Integrando todos estes elementos, Sherk se propunha a passar adiante aquilo que experienciou através da arte e da observação dos processos naturais, ou seja, "the interconnectedness of different states of being/knowing/loving" (SHERK, 2007, p. 227). Interconectividade esta que, acredita ela, pode



ser a fonte para a emergência de novas formas de arte. Afinal, se, como vimos no início deste trabalho com Hélio Oiticica, a arte é a formulação de novas possibilidades de vida, também pensar outras formas de vida é possibilitar a irrupção de novas formas de arte. Uma espécie de *complexo de tostines* que vincula arte e mundo numa relação ética singularmente plural. Nas palavras de Sherk, “as an artist, I have tried to expand the concept of art to include, and even be, life, and to make visible connections among different aesthetics and systems of knowledge” (2007, p. 227), a arte como um tríptico entre humano, animal e vegetal, como uma convergência global<sup>81</sup>.

Outra prática artística que também é marcada por esta crença na capacidade ou potência da arte em reunir homem e natureza na construção de um novo mundo é a de Joseph Beuys, que inspirou boa parte dos artistas performáticos da segunda metade do século XX. Fundador de um partido político dos animais<sup>82</sup>, Beuys acreditava que, uma vez que a atividade artística é capaz de produzir percepções mais profundas de experiência e estabelecer novas causas que podem mudar

---

<sup>81</sup> Segundo Sherk, é possível encontrar algumas saídas para a sobrevivência de nossa espécie na arte e no re-exame de nosso lugar como criaturas em relação a outras formas de vida, de forma a compreendê-las mais sensível e conscientemente. "Very generally, people of our civilization tend to be extremely presumptuous and naive about their relationship to the universe. Some symptoms of this adolescence are: racism and sexism; renovating much of the earth with concrete and basing our modern lives on confused computer categories and bureaucratic ballgames; insensitivities to native intelligence of plants, animal, and children; mass disregard and disrespect for the uniqueness of individuals; bias against feeling states; and the overwhelming greed, waste, and territorialism of huge numbers of people, corporations, and governments. If we are to continue on this planet and grow as conscious beings we must attain a more spiritual and ecological balance within ourselves and among larger groups and nations" (SHERK, 2007, p. 227).

<sup>82</sup> "I found it at this special time very important to have a wider conversation than only with human beings. I was very involved to have a communication with animals. At the same time I had the idea to found a political party for animals you know. It seems an absurd thing but for me it was a very real thing" (BEUYS, 1997a. p. 9), explica Beuys a Richard Hamilton. Já em entrevista a Lukas Beckmann, ele conta que o partido estudantil alemão era o maior do mundo, mas muitos dos seus membros eram animais (BEUYS apud BECKMANN, 2001, p. 98). Com Heinrich Böll, Beuys também fundou a Free International University for Creativity and Interdisciplinary Research, com o intuito de promover a arte como algo conectado a todas as outras atividades.

nossa maneira de se relacionar com a natureza, uma ideia real de ecologia somente poderia ser atingida pela arte.

É importante lembrar, no entanto, o caráter universal do conceito de arte de Beuys. Para ele, todo homem - ou mais que isso, todos os seres vivos - são artistas e podem desenvolver sua criatividade de maneira a transformar o mundo: "Everybody is an artist", simply means to point out that the human being is a creative being, that he is a creator, and what's more, that he can be productive in a great many different ways" (1997b, p. 19). Aliás, para ele, o homem só está verdadeiramente vivo quando realiza seu ser criativo, artístico, em todos os aspectos de sua vida. É preciso, no entanto, criar uma nova base para arte, porque esta que temos se tornou terrivelmente restrita no decorrer dos últimos cem anos. "It has become the territory of a few intellectuals, far from the life of people. But if the concept of art becomes anthropological it is totalized and really does refer to human creativity, to human work and not simply the work of artists", afirma Beuys (1997b, p. 24), acrescentando que mesmo o ato de descascar uma batata pode ser uma obra de arte se for um ato consciente (BEUYS, 1990, p. 87).

Beuys defendia que a arte é o real capital de uma sociedade, a força revolucionária capaz de transformar a terra, a humanidade, a ordem social e etc (apud DURINI, 1996, p. 30). Daí que suas performances sejam chamadas de "esculturas sociais", uma vez que funcionam como formas de moldar o mundo em que vivemos.

My objects are to be seen as stimulants for the transformation of the idea of sculpture... ..or of art in general. They should provoke thoughts about what sculpture can be and how the concept of sculpting can be extended to the invisible materials used by everyone.

THINKING FORMS – how we mold our thoughts or  
SPOKEN FORMS – how we shape our thoughts into words or  
SOCIAL SCULPTURE – how we mold and shape the world in which we live: SCULPTURE AS AN EVOLUTIONARY PROCESS; EVERYONE AN ARTIST (BEUYS, 1990, p. 19).

Nessas esculturas sociais, como tentativas de interação entre o mundo humano e inumano, Beuys explicou arte para uma lebre morta, dividiu o palco com um cavalo branco, passou três dias num quarto com um coio e plantou árvores, muitas árvores. Em “7000 Eichen”, um projeto concebido para a Documenta 7, em 1982, por exemplo, Beuys

plantou 7 mil carvalhos na cidade alemã de Kassel<sup>83</sup>. O projeto representava o começo de um processo de revitalização não apenas da natureza, mas do organismo social como um todo, uma forma de resistência ao enorme processo letal que a humanidade causou através de seu conceito de materialismo e de seus processos de produção. A ideia era apontar para a importância de uma nova consciência, questionar o que exatamente é o homem e o que ele tem em comum com outros seres, despertar uma política sócio-ecológica, que permitisse entender o relacionamento entre humanidade e natureza como uma unidade, de maneira que, juntos, homem e natureza pudessem construir um novo mundo (BEUYS apud DURINI, 1996, p. 30). Para Beuys, a natureza é um lugar de eventos sociais. Como um diplomata cosmopolítico, como um xamã<sup>84</sup>, ele pretendia religar o homem à terra, à natureza, aos animais, mostrar que o ser humano é um ser-com a natureza e que a árvore está tão ciente de nós quanto nós dela.

É isso que vemos em performances como *Coyote: I Like America and America Likes Me*. Em maio de 1974, Beuys foi pego por uma ambulância no aeroporto de Nova York e levado até a galeria René Block, onde dividiu um quarto com um coioote selvagem por uma semana. Embrulhado em um fino cobertor de feltro, às vezes apoiado em um cajado como um pastor, noutras caído como um objeto vulnerável diante do coioote (pastor mas também cordeiro), Beuys tentava estabelecer uma relação não hierárquica com o animal.

Little John, o coioote, cautelosamente rodeou Beuys, urinou sobre as cinquenta cópias do “Wall Street Journal” espalhadas pelo chão e trocou seu feno pelo cobertor de feltro de Beuys, que foi destruído em seguida (“First of all there was the felt which I brought in. Then there was the coyote’s straw. These elements were immediately exchanged between us: he lay in my area and I in his, he used the felt and I used the straw” (BEUYS, 1990, p. 141)). Não bastasse seu feltro, Beuys também ofereceu suas luvas de couro, suas mãos, sua liberdade: “so the throwing of the glove to Little John meant giving him my hand to play with: cut

---

<sup>83</sup> O projeto foi repetido em *Difesa della Natura* também com 7 mil árvores plantadas desta vez na região de Abruzzi, na Itália.

<sup>84</sup> “So when I appear as a kind of shamanistic figure, or allude to it, I do it to stress my belief in other priorities and the need to come up with a completely different plan for working with substances. For instance, in places like universities, where everyone speaks so rationally, it is necessary for a kind of enchanter to appear” (BEUYS apud ULMER, 1985, p. 238).

off hands. Offering him my human freedom and universality to play with” (BEUYS apud TISDALL, 2008, p. 15).

Ao final da experiência, Beuys é novamente embrulhado e levado ao aeroporto por uma ambulância, deixando a América sem ver nada além de um coiote: "I wanted to concentrate only on the coyote. I wanted to isolate myself, see nothing of America than the coyote" (BEUYS apud TISDALL, 2008, p. 10). Conforme explica o próprio Beuys, a ideia era curar, como um xamã, um ponto psicologicamente traumático dos Estados Unidos com o indígena: "the whole American trauma with the Indian, the Red Man. You could say that a reckoning has to be made with the coyote, and only then can this trauma be lifted" (1990, p. 141). Mas por que o coiote? Como nos mostra Lévi-Strauss em *História de lince*, o coiote é personagem constante nos mitos dos povos da América do Norte, seja como figura poderosa, heróica, ou como um malandro trapaceiro, um *trickster*. De um jeito ou de outro (como herói ou anti-herói), a escolha de Beuys pelo coiote não é gratuita. Os Estados Unidos que ele quer ter contato é os Estados Unidos capaz de ter um diálogo com o coiote, de devir-coiote. Assim como em "Meu tio o Iauaretê", o devir-tupi implica um devir-onça e vice-versa; também o devir-índio norte-americano implica uma relação de contágio com o coiote, um devir-coiote, na medida que rememora uma relação perdida do homem com o animal, uma filosofia perspectivista, onde a subjetividade, a alma, o ponto de vista são potencialidades dos animais. "I wanted to remind him that human beings are now speaking with him. (...) that he is understood to be a considerable actor in the production of freedom, that we need him as an important producer and helper" (BEUYS apud TISDALL, 2008, p. 14).

Segundo a análise da fotógrafa da performance, Caroline Tisdall, a chave para *Coyote* está no princípio de transformação: transformação da ideia de liberdade, transformação da linguagem, transformação do diálogo verbal em diálogo de energias (TISDALL, 2008, p. 12); transformação dos conceitos estanques ocidentais em fluidez perspectivista, poderíamos acrescentar. Tisdall percebeu que, ao interagir com o coyote, Beuys está se relacionando com uma outra América, diferente daquela que Beuys chamava de "shopping bag interest, pension interests and insurance swindles" (TISDALL, 2008, p. 12), daí o título irônico *I Like America and America Likes Me*, justamente porque a América que ele gosta e que gosta dele, é outra, é a do coiote, uma América que pressupõe uma outra relação com a natureza e com os animais, uma América que é capaz de ver os animais como seres capazes de um embate ético. E é a essa América que Beuys

quer se abrir para escutar a voz; principalmente porque, para Beuys (assim como para Ponge<sup>85</sup>), essa é a responsabilidade de todo ser humano em relação aos outros seres: ouvir a voz do mundo mudo.

Assumir tal responsabilidade é o que, dez anos antes, já havia levado Beuys à performance “The Chief” (1963-64). Num quarto com esculturas de gordura nos cantos, Beuys, enrolado em uma manta de feltro, mas dessa vez com uma lebre morta em cada ponta do tecido, fazia barulhos incompreensíveis que eram amplificados no quarto e na rua: “I speak for the hares that cannot speak for themselves. (...) The human responsibility to all living things...”, diz Beuys (1990, p. 82) em entrevista a Willoughby Sharp. Continuando essa ideia, no ano seguinte, em *How to Explain Pictures to a Dead Hare*, a proposta era, mais uma vez através da lebre, entrar no mundo animal e vegetal que é parte de nós, parecer uma lebre, devir-lebre:

For instance to look from time to time like a hare. I say I am not the human being, in reality I am a hare. That is very real. I work with this transformation. Yes, I said to the people, what you have to say to me, I have nothing to do with a human being, in reality I am a hare (BEUYS, 1997a, p. 14).

A famosa performance acontecia em uma galeria fechada, que permitia ao público apenas espiar pela janela. Com a cabeça coberta de mel e de folhas douradas<sup>86</sup>, Beuys fazia a pata da lebre tocar os quadros e sussurrava em sua orelha explicações sobre cada um deles. Depois de finalizar o *tour*, o artista sentou em uma cadeira e começou a explicar os quadros a sua pequena amiga, afinal, conclui ele, “I think it is better today to explain to the animals the importance of arts than to human beings” (BEUYS, 1997a, p. 9). Para ele, a lebre, assim como uma oliveira, um cipreste, um cavalo, o mar, as montanhas são partes do interior do homem, são órgãos do homem da mesma maneira que o fígado, o coração, os rins e todo o resto, e se formos capazes de explicar pinturas para esse órgão externo, então a arte poderá ser entendida como uma genuína ratificação dos poderes criativos do homem (BEUYS apud

---

<sup>85</sup> Cf. página 166 desta tese.

<sup>86</sup> “Gold and honey indicate a transformation of the head, and therefore, naturally and logically, the brain and our understanding of thought, consciousness and all the other levels necessary to explain pictures to a hare” (BEUYS apud ULMER, 1985, p. 255-256).

DURINI, 1996 e BECKMANN, 2001). Beuys defende que a arte é algo que desafia nossa vontade de síntese, de representação, de sentido único, de explicação, de entendimento. De maneira tal que mesmo uma lebre morta possui mais intuição do que um ser humano cuja racionalidade se tornou inflexível, cujo pensamento foi intelectualizado até um nível mortífero:

In our times, thinking has become so positivist that people only appreciate what can be controlled by reason, what can be used, what furthers your career. The need for questions that go beyond that has pretty much died out of our culture. Because most people think in materialistic terms they cannot understand my work. This is why I feel it's necessary to present something more than mere objects. By doing that people may begin to understand man is not only a rational being (BEUYS, 1990, p. 86).

Beuys olhou o coioote e se viu olhado pelo animal, falou e ouviu a lebre. Como o narrador cortazariano, ele se entregou aos olhos do animal para se tornar uma espécie de objeto (aquele que se inumaniza por responder ao tu proferido pelo outro humanizado), uma escultura em que os espectadores não são os visitantes que espiam de fora da galeria, mas o próprio coioote, a própria lebre. Tal questionamento sobre as fronteiras do humano e do animal se confunde com uma pergunta sobre os papéis (e os limites desses papéis) do espectador, do artista, do sujeito da arte, e do objeto de arte, da coisa que se contempla. Conforme analisou Valerie Casey, *How to Explain Pictures to a Dead Hare* critica as relações pré-concebidas entre espectadores e objetos na indústria da arte, especialmente na galeria e no museu, desafiando as interpretações e apropriações super racionalizadas do mundo da arte (CASEY, 2005).

É esse tipo de crítica que vemos também na série *The Library for the Birds*, de Mark Dion, apresentada em Massachusetts, Nova York e Antuérpia. A primeira delas, *The Library for the Birds of Antwerp*, de 1993, foi exibida no Museu de Arte Contemporânea (Museum van Hedendaagse Kunst) da Antuérpia e contava com 18 pássaros que voavam, empoleiravam-se e cantavam sobre uma árvore que marcava o centro da instalação (a biblioteca dos pássaros). Os pássaros, totalmente livres, fizeram do ambiente sua casa graças a um jogo de luzes que os atraía. Os objetos que os circundavam, gaiolas de madeira da África e da América, lembravam o mercado lucrativo de pássaros exóticos que

começou no século XVI e continua até hoje no Vogelmarkt de Antuérpia, onde as aves foram compradas. Além das gaiolas, de uma reprodução de *Concerto das Aves*, do flamengo Frans Snyders, de retratos de pássaros e de uma foto do aviário do zoológico da Antuérpia, os sinais de captura e extinção estavam em todos os lugares, nos livros expostos sobre a árvore, em ilustrações e, principalmente, na árvore seca no centro da instalação. Como se a biblioteca rememorasse uma história dos vencidos, da presa, do animal em extinção, contra a história oficial do desenvolvimentismo.

Aliás, os animais em extinção são um tema recorrente nas obras de Mark Dion. Em *Tar and Feathers*, de 1996, por exemplo, animais taxidermizados pendurados numa macabra árvore coberta de alcatrão (*tar*) e penas (*feather*) chamam a atenção para este problema. O próprio nome/material da instalação já remete à crueldade da relação do homem com o inumano (no caso, com o homem inumanizado), já que lembra uma prática de punição, tortura e linchamento dos tempos feudais que persistiu nos Estados Unidos e na Inglaterra ainda no século XX. Impossível também não lembrar da famosa cena da Guerra do Golfo em que pássaros cobertos de petróleo agonizavam diante das câmeras. De uma maneira ou de outra, permanece o elemento macabro, aterrorizador, que, segundo o próprio Dion, tem a ver com a temática da extinção. "I guess when you dwell a lot on issues like extinction, it's hard not to become a bit macabre" (DION, 1997, p. 33).

Também neste sentido, vale uma referência a *May-por-é*, de Rachel Berwick. O trabalho de 1997 (que esteve em Porto Alegre para a Bienal do Mercosul de 2004), consiste num aviário escultural com dois papagaios amazônicos que falam uma língua indígena extinta. As aves foram ensinadas por ela a partir das anotações de Alexander Von Humboldt, que, em 1799, adquiriu um dos papagaios que haviam sido domesticados por uma tribo indígena caribenha já dizimada e que eram os únicos "falantes" da língua Maypure. As paredes translúcidas do aviário ao mesmo tempo que encobrem os papagaios (apenas suas sombras podem ser vistas pelo espectador), também remetem à ideia de rastro, de vestígio, de traço, como se um rastro do humano extinto perdurasse no animal - aquele que é tradicionalmente o extinto -, mais ironicamente ainda, na linguagem deste animal - justamente aquela característica considerada exclusiva do homem, responsável até por separá-lo dos outros viventes<sup>87</sup>.

---

<sup>87</sup> O tema também aparece em outra instalação de Rachel Berwick. *Lonesome George*, de 2005, fala de uma tartaruga de 80 anos que é - ou melhor, era (em

Da mesma maneira que os papagaios de Berwick colocam em questão a diferença entre natureza e cultura ao testemunhar a extinção de um povo e sua língua; os pássaros de Mark Dion, ao ganharem uma biblioteca num espaço institucional como o museu de arte, revelam-se seres mais do que naturais. Ao mesmo tempo, seus espectadores humanos, ao entrarem no espaço dos pássaros e serem sobrevoados por eles, também não são mais seres puramente culturais. Ali, homens e pássaros são intersecções de arte e espectador, sujeito e objeto, natureza e cultura<sup>88</sup>.

Como bem apontou Norman Bryson, Dion está interessado na interface entre a natureza e a história das disciplinas e dos sistemas de poder que a tomam como seu objeto de conhecimento, a classificam e a controlam. Daí, afirma Bryson, o caráter paradoxal de uma biblioteca para pássaros, pois, se todo saber sobre o mundo natural é condicionado pelas instituições de conhecimento, com sua maneira própria e particular de produção da verdade, então o real, a natureza, não é tanto o que aparece mas o que permanece à margem da representação (BRYSON, 1997, p. 96), aquilo que pode ser invocado pela experiência do espectador, devido justamente à proximidade (confusão, podemos dizer) entre o sujeito e o objeto de arte. "For many visitors to the museum, it was *The Library's* phenomenological aspect that powerfully move them, its creation of a space without any of the normal barriers between the viewers and the birds themselves" (BRYSON, 1997, p. 97).

Para além de suas bibliotecas para pássaros, toda obra de Mark Dion traz uma preocupação com os limites entre natureza e cultura e suas instituições colecionadoras. Ao investigar o museu de arte, o museu de história natural, o zoológico e os elementos de dominação que os envolvem, ele mostra de que maneira esses espaços dividem, além de sua descendência em comum, um mesmo objetivo: exibir tesouros e

---

junho deste ano, ouvi em algum noticiário estadunidense a notícia de sua morte) - a última de sua espécie. Neste trabalho, Berwick dramatiza este sentido de perda, com velas de embarcações que se enchem de ar toda vez que George aparece se recolhendo em seu casco no vídeo que compõe a instalação.

<sup>88</sup> Semelhante questão expôs Pauline Bastard em *Campo contra campo*, apresentado na 30ª Bienal de São Paulo: *A iminência das poéticas*, em 2012. O vídeo de nove minutos filmado por dois cavalos *videomakers*, que possuíam uma câmera acoplada na cabeça, apresenta uma arte executada pelos próprios animais, que, além de revelar o olhar do animal e o mundo como visto por eles, ainda questiona os limites entre natureza e cultura, museu de arte e museu de história natural, ao expor este olhar e este mundo numa Bienal.



troféus, de modo a ostentar o poder, a influência e o conhecimento do proprietário de tais coleções, seja este um indivíduo ou uma nação<sup>89</sup>. Não é a toa que a nacionalização e a abertura à visitação pública dos zoológicos e dos museus se deu em conjunto nos séculos XVIII e XIX. Tanto quanto os zoológicos, os museus são coleções de perspectivas históricas na qual se constitui um conhecimento sobre o outro, dispositivos imperiais que representam um certo tipo de saber estatal objetivante sobre este outro, um indicativo da capacidade de classificá-lo, controlá-lo e dominá-lo<sup>90</sup>.

Os zoológicos públicos surgem quando os animais começam a desaparecer da vida cotidiana. Como afirma John Berger, o zoo é uma espécie de epitáfio de uma relação que era tão antiga quanto o homem e que se perdeu. O olhar entre o homem e o animal, que teve um papel crucial no desenvolvimento da sociedade humana e com o qual todos os homens conviveram, foi extinto. Por isso o zoológico - este "lugar de exclusão e reclusão dos animais selvagens" (SANTIAGO, 2006, p. 183) - não pode senão desapontar, pois em nenhum lugar do zoo se pode encontrar o olhar do animal: "The zoo to which people go to meet animals, to observe them, to see them, is, in fact, a monument to the impossibility of such encounters" (BERGER, 1997, p. 103).

---

<sup>89</sup> Mesmo a simples listagem pressupõe um poder, um domínio sobre o outro que, nos mostra Lisa Graziose Corrin, leva muitas vezes à destruição deste outro: "For the early naturalists, the orderly act of naming was a way of gaining control over the foreign 'chaos' found in the jungles and forests of new lands. Bringing their booty back to the west for display was the final act of taming the vast unknown they had encountered. What they could not foresee was the irony of their own enterprise. While collecting specimens to complete their categorizing, scientists, amateurs, and those obsessed with the mere act of collecting, destroyed numerous groups of living things" (CORRIN, 1997, p. 48).

<sup>90</sup> Este outro pode ser animal, mas também humano. A última exposição de animais humanos enjaulados em zoológicos foi a de uma família do Congo, há pouco mais de 50 anos, em 1958, em Bruxelas. Entre os primeiros desses povos exóticos expostos na Europa estão a família de índios tupinambá que desfilaram, em 1550, para o rei Henrique II e a nobreza em Rouen, na França. Mas foi no início do século XIX, que estas exposições se tornaram mais populares. Segundo Pascal Blanchard, mais de 1 bilhão de pessoas assistiram aos espetáculos de "humanos exóticos" realizados entre 1800 e 1958 (BLANCHARD, 2008).

## *Animais enjaulados*

*sou feito de palavras, palavras dos outros, que outros, o lugar também, o ar também, as paredes, o chão, o teto, palavras, todo o universo está aqui, comigo, sou o ar, as paredes, o emparedado, tudo cede, abre-se, deriva, reflui, flocos, sou todos esses flocos, cruzando-se, unindo-se, separando-se, onde quer que eu vá me reencontro, me abandono, vou em direção a mim, venho de mim, nada mais que eu, que uma parcela de mim, retomada, perdida, falhada, palavras, sou todas essas palavras, todos esses estranhos, essa poeira de verbo, sem fundo onde pousar, sem céu onde se dissipar, reencontrando-se para dizer, fugindo-se para dizer, que sou todas elas, as que se unem, as que se deixam, as que se ignoram, e nenhuma outra coisa, sim, toda uma outra coisa, que sou toda uma outra coisa, uma coisa muda, num lugar duro, vazio, fechado, seco, nítido, negro, onde nada se mexe, nada fala, e que eu escuto, e que eu ouço, e que eu procuro, como um animal nascido numa jaula de animais nascidos numa jaula de animais nascidos numa jaula...*

Samuel Beckett<sup>91</sup>

Ainda que, como disse Berger, o zoológico não seja um espaço propício para o encontro com o animal por ser um lugar de objetivação, dominação e classificação do outro, quando apropriado pela arte, ele pode, sim, revelar o olhar do animal sobre nós. A jaula de Bonnie Sherk, o viveiro dos urubus de Nuno Ramos ou dos papagaios de Rachel Berwick, a biblioteca para pássaros de Mark Dion, a galeria onde Joseph Beuys está preso com um coiote, são espaços que se parecem com o zoológico (no caso de Sherk é o próprio zoológico), mas que o inverte, o transforma. A arte abre as jaulas do zoológico, mas também do museu, na medida que confunde a separação entre homem e animal e entre arte e mundo, na medida que expõe não mais um animal objeto, um objeto espetacular, ou um homem animalizado, mas uma relação de devir.

E aqui cabe voltar ao conto de Cortázar: assim como o espectador espia Beuys conversando sobre arte com a lebre e assiste a troca de

---

<sup>91</sup> BECKETT, Samuel. *O inominável*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2009. p. 150.

olhares entre o tigre e Bonnie Sherk no zoológico de San Francisco, nós - leitores do conto - assistimos o devir do narrador em axolotl. Homem e animal são colocados em seu devir diante do espectador, que acaba ele também trocando perspectivas com este devir-animal do texto, acaba ele mesmo em devir. É como se também nós entrássemos num zoológico, no *Jardin des Plantes*, ou mais, no prédio úmido e escuro dos peixes, tão sufocante e claustrofóbico quanto o apertado aquário.

Era amigo de los leones y las panteras, pero nunca había entrado en el húmedo y oscuro edificio de los acuarios. Dejé mi bicicleta contra las rejas y fui a ver los tulipanes. Los leones estaban feos y tristes y mi pantera dormía. Opté por los acuarios, soslayé peces vulgares hasta dar inesperadamente con los axolotl. Me quedé una hora mirándolos y salí, incapaz de otra cosa (CORTÁZAR, 2007, p. 161).

E é justamente neste espaço assustador de enclausuramento, de confinamento, que encontramos este outro absoluto de nós, o mais estranho, o mais monstruoso, mas também o mais próximo, o mais “indomesticavelmente” familiar. Cabe lembrar que os vidros de aquários, como em “Axolotl” ou *Rayuela*, ou de formicários, como em “Bestiario”, sempre despertam uma espécie de obsessão amedrontadora sobre os personagens de Cortázar: “Pensó en el formicario, allá arriba, era una cosa muerta y rezumante, un horror de patas buscando salir, un aire viciado y venenoso” (CORTÁZAR, 2004, p. 120). Em entrevista a Omar Prego, o autor confessa que não pode voltar ao *Jardin des Plantes* depois de se ver visto pelos axolotl:

Fui ao Jardin des Plantes – gosto muito de zoológicos - e de repente, numa sala como a que é descrita no conto, muito vazia e cheia de sombras, vi o aquário dos *axolotl* e fiquei fascinado. Comecei a olhá-los, fiquei meia hora olhando, porque eram tão estranhos, no começo pareciam mortos, mal e mal se mexiam, mas pouco a pouco dava para ver os movimentos das guelras. E quando a gente vê esses olhos dourados... Sei que, num dado momento, nessa intensidade com que eu os observava, surgiu o pânico. Quer dizer, tive que dar meia volta e ir embora, mas *imediatamente*, sem perder nem um segundo. Coisa que,

naturalmente, não acontece no conto, onde o homem está cada vez mais fascinado e volta e volta até que se joga no aquário. Mas minha fuga, naquele dia, ocorreu porque eu senti uma espécie de perigo. Poderíamos romantizar a questão, dizendo que um homem imaginativo se põe a olhar e descobre esse mundo fora do tempo, esses animais que o estão olhando. Você sente que não há comunicação, mas ao mesmo tempo é como se estivessem suplicando alguma coisa. Se olham é porque vêem, e, se vêem, ele está sendo visto. Enfim, essa cadeia de fatos. E de repente tem-se a impressão de que existe um tipo de ventosa, um funil que poderia conduzir a essa história. E então, fugir. Eu fugi. Essa é a verdade. Pode parecer um pouco ridículo, mas é a pura verdade: nunca mais voltei ao Jardin des Plantes, *nunca mais me aproximei daquele aquário*. Porque tenho a impressão de que, naquele dia, escapei. Veja só: há quatro anos, quando Claude Namer e Alain Carof quiseram fazer um filme a meu respeito, previram uma cena no Jardin des Plantes para mostrar os *axolotl*. Mas não conseguiram me convencer a voltar lá... de jeito nenhum. Eles me filmaram saindo de uma outra construção, caminhando, e montaram um truque cinematográfico. Carof entendeu perfeitamente minhas razões (apud PREGO, 1991, p. 53).

Mas não são necessárias quatro paredes de vidro para que nos sintamos enjaulados diante da natureza. Ana, a protagonista do conto “Amor”, de Clarice Lispector, publicado em *Laços de Família*, em 1960, encontra no Jardim Botânico (“o Jardim em torno de si, com sua impersonalidade soberba” (LISPECTOR, 2009, p. 26)) um enclausuramento tão aterrador quanto o do aquário do *Jardin des Plantes*. O assustador Jardim Botânico, cheio de olhos que a vigiam, a enjaulam, a sufocam, lhe tira da confortável vida cotidiana.

A moral do Jardim era outra. Agora que o cego a guiara até ele, estremeceia nos primeiros passos de um mundo faiscante, sombrio, onde vitórias-régias boiavam monstruosas. As pequenas flores espalhadas na relva não lhe pareciam amarelas ou rosadas, mas cor de mau ouro e escarlates. A

decomposição era profunda, perfumada... Mas todas as pesadas coisas, ela via com a cabeça rodeada por um enxame de insetos enviados pela vida mais fina do mundo. A brisa se insinuava entre as flores. Ana mais adivinhava que sentia o seu cheiro adocicado... O Jardim era tão bonito que ela teve medo do Inferno (LISPECTOR, 2009, p. 25).

Ana é levada ao belo Jardim pela compaixão. E é a com-paixão, o embate ético com o outro (no caso um cego parado no ponto de ônibus que mastigava chicletes), aquilo que desperta na protagonista o esquecimento do cotidiano, aquilo que lhe faz amar o mundo com nojo: “Do mesmo modo como sempre fora fascinada pelas ostras, com aquele vago sentimento de asco que a aproximação da verdade lhe provocava, avisando-a” (LISPECTOR, 2009, p. 26). Ana é subitamente tomada por uma compaixão, por uma piedade que a sufoca, tal sofrimento a despedaça, coloca seu mundo (seu “mundinho”, podemos dizer) em questão, a impede de separar uma pessoa das outras, a faz ver tudo pelos olhos do outro:

Um cego mascando chicles mergulhara o mundo em escura sofreguidão. Em cada pessoa forte havia a ausência de piedade pelo cego e as pessoas assustavam-na com o vigor que possuíam. Junto dela havia uma senhora de azul, com um rosto. Desviou o olhar, depressa. Na calçada, uma mulher deu um empurrão no filho! Dois namorados entrelaçavam os dedos sorrindo... E o cego? Ana caíra numa bondade extremamente dolorosa.

Ela apaziguara tão bem a vida, cuidara tanto para que esta não explodisse. Mantinha tudo em serena compreensão, separava uma pessoa das outras, as roupas eram claramente feitas para serem usadas e podia-se escolher pelo jornal o filme da noite - tudo feito de modo a que um dia se seguisse ao outro. E um cego mascando goma despedaçava tudo isso. E através da piedade aparecia a Ana uma vida cheia de náusea doce, até a boca (LISPECTOR, 2009, p. 23).

É inevitável que a compaixão, o sofrer com o outro, entrar em seu mundo e senti-lo como o outro sente, leve a uma náusea, a uma vertigem

de bondade e de terror. Afinal, o embate abala o nosso eu, nossas certezas de identidade, nossos valores, nos leva a uma desterritorialização que coloca em cheque aquilo que acreditávamos ser. E é no contato com a natureza, naquele enclausuramento de que falávamos, que a narradora descobre (com horror) quem é verdadeiramente, descobre-se um ser em continuidade com os outros (não pode mais separar "uma pessoa das outras"), descobre que está do lado do cego e (não ou) das plantas:

Já não sabia se estava do lado do cego ou das espessas plantas. O homem pouco a pouco se distanciara e em tortura ela parecia ter passado para o lado que lhe haviam ferido os olhos. O Jardim Botânico, tranqüilo e alto, lhe revelava. Com horror descobria que pertencia à parte forte do mundo — e que nome se deveria dar a sua misericórdia violenta? Seria obrigada a beijar um leproso, pois nunca seria apenas sua irmã. Um cego me levou ao pior de mim mesma, pensou espantada (LISPECTOR, 2009, p. 27).

Impossível não lembrarmos do famoso encontro com a barata de *A paixão segundo GH*, onde a despersonalização necessária à arte, como expressão do inexpressivo, do impessoal, do amorfo, do neutro, da coisa, como um questionamento do eu, do ser, mas também do que é o ser humano, vem do outro absoluto que é a barata. A arte seria, portanto, não a expressão da beleza, mas do inexpressivo, essa zona do real em que o humano abandona sua pessoa e se toca com outros seres, num devir-barata que é também um devir-imperceptível.

Como um grito ancestral, os personagens de Clarice ouvem o chamado do animal e permanecem desasossegados, pois não sabem mais quem é bicho: “Não ter nascido bicho parece ser uma de minhas secretas nostalgias. Eles às vezes clamam do longe de muitas gerações e eu não posso responder senão ficando desasossegada. É o chamado” (LISPECTOR, 2008, p. 337). Conforme afirma Silviano Santiago no ensaio “Bestiário”, a condição humana do animal e a condição animal do humano são fundamentais no pensamento de Clarice Lispector; estão explícitas tanto nas metamorfoses<sup>92</sup> do humano em animal e do animal

---

<sup>92</sup> Já Florencia Garramuño defende que, em *Água Viva*, “não se trata de uma metamorfose entre o animal e o humano ou vice-versa, mas sim de uma

em humano como também nas ambiguidades comuns a seres humanos e animais. Tudo se passa nas fronteiras fluidas, instáveis, do reino biológico. Nestes “mil e um pontos de vista que as vozes dos narradores e as falas dos personagens enunciam (eu me enxergo animal, eles me enxergam animal, eu enxergo o animal, o animal se enxerga, o animal me enxerga etc)”, tais narradores e personagens “olham, observam a eles e ao(s) outro(s), intuem, fantasiam, falam e refletem sobre o mundo, os seres e as coisas, sendo por isso difícil – e talvez desnecessário – diferenciá-los” (SANTIAGO, 2006, p. 163).

Um exemplo destacado por Santiago está em “Seco estudo de cavalos”, onde a metamorfose, incitada pelo desejo de ser outro, opera “transformações no modo de o ser humano enxergar as coisas” (SANTIAGO, 2006, p. 165). Neste texto fragmentado, publicado na coletânea *Onde estivestes de noite*, de 1974, que traz partes levemente diferentes do primeiro capítulo do romance *A cidade sitiada*, de 1949, a autora mostra que é o cavalo quem indica aquilo que somos: “O cavalo representa a animalidade bela e solta do ser humano? O melhor do cavalo o ente humano já tem? Então abduco de ser um cavalo e com glória passo para a minha humanidade. O cavalo indica o que sou” (LISPECTOR, 1999, p. 37).

Santiago chama a atenção, neste trecho, para o medo da narradora, um medo que a faz abdicar de sua metamorfose em cavalo, preferindo a humanidade. Para nós, no entanto, o que cabe sublinhar aqui é que, ao perceber uma continuidade entre mulher e cavalo, a narradora pode vislumbrar o que é o homem, pois, conforme já aprendemos com Derrida, é ao outro que cabe a pergunta sobre o que eu sou. Como analisa a própria Lispector no fragmento “Os olhos do cavalo”, há algo que o cavalo vê que faz com que, ao não ver o seu semelhante, se torne como perdido de si próprio. E é esse algo que a narradora deseja, ver o que o cavalo vê (“E veria as coisas como um cavalo as vê. Essa era a minha vontade” (LISPECTOR, 1999, p. 40), ou seja, ser vista pelos olhos dele e o vendo, para que saiba quem é, para que não se perca, ou melhor, para que perdendo a si mesma pelo olhar do outro, volte a se encontrar verdadeiramente, como um ser em contato com o cavalo, um ser que só existe neste com da relação com o cavalo.

Tal questão também é decisiva em um outro conto capital de Clarice. Em “O búfalo” é este assustador animal - preso num zoológico -

---

convivência, de uma espécie de *comunidade* entre eles” (GARRAMUÑO, 2011, p. 106).

quem a expõe, quem a olha, quem a encara. Encarada por ele, ela se desfalece, se entrega à lógica do ódio tranquilo do outro:

E os olhos do búfalo, os olhos olharam seus olhos. E uma palidez tão funda foi trocada que a mulher se entorpeceu dormente. De pé, em sono profundo. Olhos pequenos e vermelhos a olhavam. Os olhos do búfalo. A mulher tonteou surpreendida, lentamente meneava a cabeça. O búfalo calmo. Lentamente a mulher meneava a cabeça, espantada com o ódio com que o búfalo, tranquilo de ódio a olhava. Quase inocentada, meneando uma cabeça incrédula, a boca entreaberta. Inocente, curiosa, entrando cada vez mais fundo dentro daqueles olhos que sem pressa a fitavam, ingênua, num suspiro de sono, sem querer nem poder fugir, presa ao mútuo assassinato. Presa como se sua mão se tivesse grudado para sempre ao punhal que ela mesma cravara. Presa, enquanto escorregava enfeitiçada ao longo das grades. Em tão lenta vertigem que antes do corpo baquear macio a mulher viu o céu inteiro e o búfalo (LISPECTOR, 2009, p. 135).

A narradora troca de perspectiva com o búfalo, humanizando o animal e animalizando a si mesma. Conforme percebeu Ermelinda Ferreira, nos textos de Clarice, os personagens vão ao Jardim Zoológico não para olhar os animais, mas para se descobrirem sendo “olhados” por eles. "Contrariando a ideologia que transforma o homem no único observador, os animais de Clarice sondam agudamente os humanos, revelando-os" (FERREIRA, 2005). Como demonstrou Evando Nascimento, ao experimentar este ódio-amor pelo búfalo, nesta "intertroca", advém um tornar-se-outro, um sentir-se alteridade, desterritorializando identidades ontológicas:

Onde vige a intertroca abala-se o identitário, que emerge como apenas mais um dos planos de imanência, não o único nem o mais essencial. Identificar-se é apenas um modo instável de atuar no teatro do mundo. A intertroca não se reduz tampouco a uma experiência de saber, pois independe do cálculo como ônus da prova, e só a abertura para o não saber, o irreconhecível, revalida aquilo que escapa ao controle de certo



imaginário. Assim, deslocam-se patologias culturais agudas, que nomearia sumariamente como instinto de nacionalidade, privilégios de classe, sectarismo regional, autoafirmação egoica, mundo das celebridades, racismo, etnocentrismo, entre outras. Patologia não como enfermidade, mas como páthos, paixão de afirmação do mesmo, por exclusão de alteridades divergentes (NASCIMENTO, 2011, p. 135).

*Um encontro com Bobby*

*Um cão, porque vive,  
 é agudo.  
 O que vive  
 não entorpece.  
 O que vive fere.  
 O homem,  
 porque vive,  
 choca com o que vive.  
 Viver  
 é ir entre o que vive.*  
 João Cabral de Melo Neto<sup>93</sup>

O que estes textos operam é uma aproximação não antropocêntrica ao animal capaz de admitir a habilidade dos animais, enquanto radicalmente outros, de iniciar algo como um encontro ético, de desfigurar nossos preconceitos para com a diferença, para com tudo aquilo que acreditamos não servir como espelho; de transformar meu ser em direção à generosidade; de desafiar as categorias pelas quais o homem pensa. O animal possui uma expressividade e vulnerabilidade que coloca meus modos de existência em questão e que demanda um modo alternativo de relação. Afinal, se, como defende Emmanuel Lévinas, o poder perturbador do rosto<sup>94</sup>, o que me manda servi-lo, é sua vulnerabilidade e expressividade, também é a vulnerabilidade dos animais o que coloca em questão meu egoísmo.

Segundo a análise de Lévinas, é a morte do outro o que me põe em causa, como se desta morte eu me tornasse o cúmplice por minha indiferença; como se eu tivesse que responder por essa morte do outro, a obrigação de não deixá-lo só, face a morte. Esta vulnerabilidade, no entanto, não é apenas a do próximo, mas a minha própria vulnerabilidade, pois se o sujeito não está vulnerável ele se constitui para si mesmo, como substância que coloca o outro como objeto. Minha

---

<sup>93</sup> MELO NETO, João Cabral de. *O cão sem plumas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

<sup>94</sup> Para Sérgio Medeiros, até mesmo as plantas têm rosto, uma vez que há contato, conexão, ou rejeição, espanto, susto no momento que o homem surge em meio a elas: “As plantas, digamos, também têm rosto, para usar um conceito de Lévinas que aprecio muitíssimo. Mas o rosto das plantas, é claro, surgiu antes do rosto humano, então elas podem se olhar, se falar, se comunicar” (MEDEIROS, 2010).

relação com outrem não é um atributo de minha substancialidade, mas de minha deposição, de minha destituição, pois é pela saída de si, que o outro se aproxima, que eu vejo seu rosto vulnerável, sua finitude.

O que faz do ser um ser responsável pelo outro é, portanto, uma finitude de si para o outro e não de si por si. "O temor por outrem, temor pela morte do próximo, é meu temor, mas de modo nenhum temor *por mim*", afirma Lévinas excedendo a análise que Heidegger propõe da afetividade como estrutura refletida em que a emoção consiste em *comover-se*, em *atemorizar-se*, *regozijar-se*, *entristecer-se*, de si a si, de sua finitude por sua finitude. "O temor pelo outro homem não retorna à angústia pela *minha* morte. Ela excede a ontologia do *Dasein* heideggeriano. Abalo ético do ser, para além de sua boa consciência de ser 'em vista deste próprio ser' cujo ser-para-a-morte marca o fim e o escândalo, mas sem despertar escrúpulos" (LÉVINAS, 2008, p. 232).

“Ama teu próximo; tudo isto é tu mesmo; esta obra é tu mesmo; este amor é tu mesmo”. *Kamokha* não se refere a “teu próximo”, mas a todas as palavras que o precedem. A Bíblia é a prioridade do outro em relação a mim. É em outrem que sempre vejo a viúva e o órfão. Outrem sempre tem precedência. A isto chamei, em linguagem grega, dissimetria da relação interpessoal. Nenhuma linha do que escrevi fica de pé sem isto. Eis o que é a vulnerabilidade. Somente um eu vulnerável pode amar seu próximo (LÉVINAS, 2008, p. 120)<sup>95</sup>.

O que é curioso é que, para Lévinas, este outro do encontro ético seja sempre um ser humano (no sentido ocidental da palavra), mesmo após ter conhecido Bobby, um cachorro que se juntou ao seu grupo de prisioneiros no campo de concentração nazista. Em « *Nom d'un chien ou le droit naturel* », publicado pela primeira vez em 1975 no livro *Difficile Liberté*, Lévinas conta que, enquanto os homens livres, que lhes

---

<sup>95</sup> Tal proximidade, que é minha responsabilidade por ele (“a proximidade significa, a partir do rosto do outro homem, a responsabilidade já assumida para com ele” (LÉVINAS, 2008, p. 164)), envolve, inclusive, aquilo que não está fisicamente próximo, pois a relação com outrem envolve sempre um terceiro, que está presente em outrem. E é neste terceiro que começa a minha resistência, é ele a fonte de justiça: “é a violência sofrida pelo terceiro que justifica que se pare com violência a violência do outro” (LÉVINAS, 2008, p. 121).

davam trabalho ou ordens ou mesmo que lhes sorriam, lhes despojavam de sua pobre humanidade (apesar de seu vocabulário, para os outros homens, eles eram seres sem linguagem, sub-humanos, que não faziam mais parte do mundo), Bobby lhes devolvia esta humanidade ao esperá-los retornar do trabalho pulando e latindo alegremente. Vale a pena citar este momento emocionante do encontro com Bobby na breve narrativa-ensaio de Lévinas:

Mais les autres hommes, dits libres, qui nous croisaient ou qui nous donnaient du travail ou des ordres ou même un sourire — et les enfants et les femmes qui passaient et qui, parfois, levaient les yeux sur nous — nous dépouillaient de notre peau humaine. Nous n'étions qu'une quasi-humanité, une bande de singes. Force et misère de persécutés, un pauvre murmure intérieur nous rappelait notre essence raisonnable. Mais nous n'étions plus au monde. Notre va-et-vient, nos peines et nos rires, nos maladies et nos distractions, le travail de nos mains et l'angoisse de nos yeux, les lettres qu'on nous remettait de France et celles qu'on acceptait pour nos familles —, tout cela se passait entre parenthèses. Êtres enfermés dans leur espèce ; malgré tout leur vocabulaire, êtres sans langage. Le racisme n'est pas un concept biologique ; l'antisémitisme est l'archétype de tout internement. L'oppression sociale, elle-même, ne fait qu'imiter ce modèle. Elle cloître dans une classe, prive d'expression et condamne aux « signifiants sans signifiés » et, dès lors, aux violences et aux combats. Comment délivrer un message de son humanité qui, de derrière les barreaux des guillemets, s'étende autrement que comme parler simiesque ?

Et voici que, vers le milieu d'une longue captivité — pour quelques courtes semaines et avant que les sentinelles ne l'eussent chassé — un chien errant entre dans notre vie. Il vint un jour se joindre à la tourbe, alors que, sous bonne garde, elle rentrait du travail. Il vivotait dans quelque coin sauvage, aux alentours du camp. Mais nous l'appelions Bobby, d'un nom exotique, comme il convient à un chien chéri. Il apparaissait aux rassemblements matinaux et nous attendait au retour, sautillant et

aboyant gaiement. Pour lui — c'était incontestable — nous fûmes des hommes (LÉVINAS, 1976).

Por que este amigo canino de Lévinas lutando por sua própria sobrevivência rompeu com sua persistência no ser para dar boas-vindas aos prisioneiros que, provavelmente, não tinham nada para dar a ele? Esta é uma pergunta implícita na própria história, à qual podemos arriscar uma resposta: Bobby dá boas-vindas a esses homens, tão pouco homens na visão dos outros, justamente porque é amigo deles ("L'ami de l'homme — c'est cela"), co-existe, co-sente com eles. Afinal, a amizade, esclarece Agamben, nada mais é que “a *condivisão* que precede toda divisão, porque aquilo que há para repartir é o próprio fato de existir, a própria vida. E é essa partilha sem objeto, esse *com-sentir* originário que constitui a política” (AGAMBEN, 2009, p. 92). Bobby pausa sua luta pela existência para ser-com-os-prisioneiros e oferece o que tem para oferecer, ou seja, amizade, vitalidade, alegria, afeto. Desse modo, capaz de intencionalidade, de ponto de vista, Bobby se revela um ser-para-o-outro, que coloca em questão nosso egoísmo. “Is this not the ethical act par excellence?”, pergunta Matthew Calarco em *Zoographies* (2008, p. 58).

A questão já havia sido levantada em um outro livro de Calarco, a coletânea *Animal Philosophy*, que editou junto com Peter Atterton em 2004. O capítulo sobre Lévinas traz, além da tradução para o inglês de "Nom d'un chien", uma entrevista com o filósofo sobre ética e animalidade de 1987 e uma análise de Atterton sobre os dois textos. Nesta análise, Atterton demonstra que é impossível não perceber na narrativa levinasiana valores bastante contraditórios, pois se, por um lado, ser como animais, como primatas, é não ter liberdade ou dignidade ("Nous n'étions qu'une quasi-humanité, une bande de singes"), por outro lado, os homens chamados livres fracassaram em reconhecer a liberdade e a dignidade de Lévinas e seus companheiros, revelando assim ter menos humanidade do que um cão (ATTERTON, 2004, p. 53).

Para Bobby, estes não-humanos judeus eram humanos. Como os cães que silenciavam na libertação dos judeus da escravidão egípcia<sup>96</sup>, ao reconhecer a humanidade dos outros homens, ao ser solidário com os outros escravos, Bobby (“sem ética e sem logos”) foi capaz de

---

<sup>96</sup> “Haverá então na terra do Egito um grande clamor como nunca houve antes, nem haverá jamais. Mas, entre todos os israelitas, desde os homens até os animais, não se ouvirá ganir um cão”. Êxodo 11:6-7 (*Bíblia de Jerusalém*, 2002).

transcender e atestar a dignidade de pessoa, foi capaz de responder ao encontro com o outro que é Lévinas:

Figure de l'humanité ! La liberté de l'homme est celle d'un affranchi se souvenant de sa servitude et solidaire de tous les asservis. Une tourbe d'esclaves célébrera ce haut mystère de l'homme et « pas un chien n'aboiera ». A l'heure suprême de son instauration — et sans éthique et sans logos — , le chien va attester la dignité de la personne. L'ami de l'homme — c'est cela. Une transcendance dans l'animal ! (LÉVINAS, 1976).

Na entrevista de 1987, no entanto, apesar de concordar que não se pode recusar o rosto do animal, pois é pelo rosto que se entende, por exemplo, um cachorro, Lévinas afirmava que o rosto não está em sua forma pura no animal, porque ali a força da natureza é pura vitalidade (2004, p. 49); enquanto, para o homem (um ser verdadeiramente irracional), haveria algo mais importante do que sua vida: a vida do outro. Esta definição do homem como *animal irrationale*, destaca Atterton, evidencia de maneira pouco tradicional que nós temos deveres em relação aos animais inumanos (ATTERTON, 2004, p. 60), pois, sejam ou não agentes morais, isso não os impede de serem pacientes de nossos deveres éticos. Entretanto, mesmo que Atterton tenha razão e que a ética de Lévinas se estenda para todos os seres vivos, seu protótipo é ainda a ética humana (LÉVINAS, 2004, p. 50).

Lévinas continua muito preso a uma concepção heideggeriana que separa natureza e cultura de forma absoluta, que vê o animal não como um sujeito, mas como pobre de mundo, incapaz de formar um mundo com o homem (HEIDEGGER, 1995, p. 177). Conforme percebeu Derrida, a possibilidade do "quem" indeterminado de se tornar sujeito, ou melhor, *Dasein* (e até mesmo *Mitsein*) está reservada, segundo Heidegger, apenas aos humanos. O que Heidegger coloca como a origem da consciência moral está negada ao animal, pois o *Da* do *Dasein* singulariza-o sem reduzi-lo a nenhuma das categorias da subjetividade justamente porque pressupõe todas elas: eu, racionalidade, consciência, pessoa, etc (DERRIDA, 2004a, p. 273)<sup>97</sup>.

---

<sup>97</sup> Em entrevista a Antoine Spire, publicada em *Le Monde de l'éducation*, em setembro de 2000, e incluída no livro *Papel-máquina*, sob o título "Outrem é secreto porque é outro", Derrida chama a atenção para o fato de que nunca teremos certeza se, como diz Heidegger, o animal não morre, no sentido próprio

Lévinas esquece que, para Bobby, o "struggle for life" é menos importante do que sua amizade. Esquece também que, em nossa e em sua vulnerabilidade, ele é agente de um embate ético, ou melhor, de um encontro proto-ético, no qual, avisa Matthew Calarco, afirmamos ou dizemos sim ao outro antes que possamos negar ou proibir seu impacto, pois o fato de afirmarmos ou negarmos o traço que este outro deixa neste encontro constitui propriamente a ética (CALARCO, 2008, p.126). Este outro é humano, mas somente na medida que humano é mais um conceito ético do que biológico.

Of course, the Other is in fact, for Levinas, what is ordinarily called a 'human' being, but human being here should be understood as denoting those entities who are incapable of being fully reduced to the Same's projects and objective intentionality. The human, then, is an *ethical* concept rather than a species concept; consequently, the concept of the human could - at least in principle - be extended well beyond human beings to include other kinds of beings who call my egoism into question (CALARCO, 2008, p. 65).

Conforme defende Atterton, a lição que Lévinas deveria ter aprendido de Bobby é que sua teoria ética está muito bem equipada para acomodar o outro animal e realmente ir além do antropocentrismo<sup>98</sup>. Neste sentido, nossa tarefa como leitores de Lévinas seria abrir seu

---

do termo: "É todo o sistema de limites que procuro pôr em questão. Não é certo que o homem ou o *Dasein* tenha, através da linguagem, a relação apropriada com a morte de que fala Heidegger. E, inversamente, o que se chama, no singular geral, de 'animal' (como se houvesse apenas um e de uma única espécie) pode ter uma relação bastante complexa com a morte, marcada por ansiedades, uma simbólica do luto, por vezes mesmo de espécies de sepultura, etc" (DERRIDA, 2004b, p. 354).

<sup>98</sup> "His failure to learn that lesson leaves to others the task of providing us with a Levinasian ethics that does not perpetuate in the name of ethics the same humanism, the same hatred of the other animal" (ATTERTON, 2004, p. 61). Tal assertiva já estava indicada por Peter Singer no prefácio deste mesmo livro quando diz que as ideias de muitos dos pensadores cujos textos compunham a antologia (Nietzsche, Heidegger, Deleuze, Derrida, etc) podem apontar para além das conclusões que eles mesmos atingiram. (SINGER, 2004, p. XIII). A questão também é trabalhada no texto de John Llewelyn, "Am I obsessed by Bobby?" (LLEWELYN, 1991, pp. 234 - 245).

pensamento para um humanismo realmente do outro homem, um humanismo capaz de perceber no animal a face do próximo, um rosto que coloca em questão nosso narcisismo e nos demanda uma resposta ética<sup>99</sup>.

---

<sup>99</sup> A ética de Lévinas voltará a ser tema do último capítulo desta tese.



## *A máquina antropológica*

Em *Zoographies*, Matthew Calarco demonstra que, no discurso filosófico moderno, o humano se distingue dos outros (animal, natureza, infância, loucura e etc) pela consciência de si, que lhe faz capaz de manter sua identidade no encontro com o Outro. Nesta linha de pensamento, os animais seriam aqueles que não possuem esta consciência ou aquilo que dela deriva, a linguagem, por exemplo. Contra esta ideia, alguns teóricos dos direitos dos animais buscam demonstrar que estes seres também possuem características que os tornam sujeitos completos. O problema, analisa Calarco, é que muitos animais e alguns humanos nunca poderão demonstrar este tipo particular de subjetividade (2008, p. 130).

A questão fica ainda mais problemática se pensarmos como esses critérios de subjetividade são estabelecidos. Através da expressão *carnofalocentrismo*, Derrida destaca as dimensões sacrificial, masculina e discursiva do conceito clássico de subjetividade. Com este termo, ele pretende mostrar como a metafísica da subjetividade trabalha para retirar o *status* de sujeito pleno não apenas dos animais, mas também de outros seres: mulheres, crianças e vários outros grupos minoritários ou marginais, que são tomados como faltantes de um ou de outro destes traços de subjetividade.

Nos detenhemos na dimensão discursiva de que fala Derrida. Conforme apontou Agamben, para o linguista Heymann Steinthal<sup>100</sup>, mesmo que a linguagem não seja inata à alma humana, mesmo sendo uma produção do homem, ela é a ponte que conduz do reino animal ao humano, que permite o progresso do homem da animalidade à humanidade, “con él comienza la verdadera y propia actividad humana” (apud AGAMBEN, 2006b, p. 73). Ao tomar conhecimento das teses de Darwin e Haeckel, Steinthal dá conta de que o homem se origina do animal e que a origem do homem era a mesma da linguagem. Tal contradição, avalia Agamben, é a mesma que define a máquina antropológica na nossa cultura.

---

<sup>100</sup> Steinthal propôs um estágio pré-linguístico da humanidade para anos depois perceber que este estágio era uma ficção, pois “el lenguaje es, en efecto, tan necesario y natural para el ser humano que sin él el hombre no puede existir ni ser pensado como existente. O el hombre tiene lenguaje o bien, no es” (STEINTHAL apud AGAMBEN, 2006b, p. 73).

En la medida en que en ella está en juego la producción de lo humano mediante la oposición hombre/animal, humano/inhumano, la máquina funciona necesariamente mediante una exclusión (que es también y siempre ya una captura) y una inclusión (que es también e siempre ya una exclusión). Precisamente porque lo humano está, en efecto, siempre ya presupuesto, la máquina produce en realidad una especie de estado de excepción, una zona de indeterminación en la que el afuera no es más que la exclusión de un adentro y el adentro, a su vez, tan solo la inclusión de un afuera (AGAMBEN, 2006b, p. 75).

Ao decidir o que constitui o humano ou o animal e produzir o reconhecimento do humano, essa máquina antropológica cria um campo fértil não apenas para a exploração-coisificação dos animais e de humanos não-sujeitos, que se encontram excluídos das bases legais de proteção e recebem a mesma violência tipicamente dirigida ao animal, mas também cria as condições para a biopolítica, uma vez que mais e mais os aspectos biológicos da vida humana são colocados sob a vigência do Estado e da ordem judicial (CALARCO, 2008, p. 94). De acordo com o diagnóstico de Agamben, a máquina antropológica moderna busca excluir e ilhar todo não-humano do homem, animalizando o humano, produzindo no homem um não-homem.

Entre os exemplos de Agamben estão os judeus dos campos de concentração. A questão renderia uma infundável discussão, que já vem sendo esboçada na filosofia contemporânea e que deixo para um outro momento, cabe aqui, no entanto, pensar, como uma espécie de parêntese ou de nota de rodapé, a maneira como os campos impossibilitam, não a poesia, como queria Adorno, mas um conceito estanque de humano. Neste sentido, vale lembrar o desolador relato de Primo Levi sobre sua experiência em Auschwitz:

Os personagens destas páginas não são homens. A sua humanidade ficou sufocada, ou eles mesmos a sufocaram, sob a ofensa padecida ou infligida a outros. Os SS maus e brutos, os *Kapos*, os políticos, os criminosos, os “proeminentes” grandes e pequenos, até os *Häftlinge* indisciplinados e escravos, todos os degraus da hierarquia insensata determinada pelos alemães

estão, paradoxalmente, juntos numa única íntima desolação (LEVI, 1988, p. 124).

Podemos, como fez Adorno, aproximar essa imagem inumana dos homens nos campos aos personagens beckettianos de *Fim de Partida*, cuja fisionomia, define o filósofo da Escola de Frankfurt, não é mais humana, mas representa a desintegração de um todo do sujeito e a emergência do que não é sujeito, um estado pós-psicológico semelhante ao das vítimas torturadas (ADORNO, 2000, p. 330). Para ele, a peça de Beckett indica as condições degenerativas que permitiram que a *shoah* acontecesse. Concluindo este parêntese, como fim de uma breve partida, vale pensar, ainda com Adorno, que, após a catástrofe, o clamor individual do ser se tornou incrível e que a hubris do idealismo, o entronizar do homem como centro da criação, entrincheirou-o como um tirano em seus últimos dias (2000, p. 346).

Apesar desses efeitos devastadores da máquina antropológica moderna, Agamben não deixa lugar para saudosismos, já que, segundo ele, sua versão antiga funcionava de forma simétrica. Nela, o não-homem era a humanização do animal: o escravo, o bárbaro, o estrangeiro eram animais com formas humanas (AGAMBEN, 2006b, p. 76). Ambas as máquinas instituem uma zona de indiferença, onde produzem a articulação entre o humano e o não-humano, o falante e o vivente, ou seja, a vida nua, o homem tornado novamente animal, para quem não resta outra opção a não ser a despolitização das sociedades humanas, o desdobramento incondicional da *oikonomia*, a vida biológica como tarefa (im)política suprema (2006b, p. 140). Agamben acredita que, diante da vida nua, desta figura extrema do humano e do inumano (beckettiana, podemos dizer), não se trata de perguntar qual das máquinas “(o de las dos variantes de la misma máquina)” é menos sangrenta ou letal, mas de compreender seu funcionamento para poder, quem sabe, detê-la (2006b, p. 76).

Um texto interessante para a compreensão desse mecanismo da máquina antropológica é “Yzur”, de Leopoldo Lugones, publicado em 1906 no livro de contos *Las fuerzas extrañas*. Nesta história sobre um cientista que compra um chimpanzé amestrado e começa a treiná-lo para falar, Lugones evidencia a importância da linguagem como aparelho de produção do humano, mas também, paradoxalmente, como instrumento de dominação do homem sobre o animal, de transformação do sujeito em não-sujeito.

Já no começo do texto, o uso de palavras depreciativas para se referir a doentes mentais e a comparação do macaco com outros homens

tornados inumanos - o negro, o “idiota”, o surdo-mudo - chamam a atenção para a objetivação e coisificação do outro sem linguagem, para a dessubjetivação daquele que foge ao padrão majoritário do homem-branco-racional-falante: "en cuanto a su cerebro (...) basta recordar que el del idiota es también rudimentario, a pesar de lo cual hay cretinos que pronuncian algunas palabras" (LUGONES, 1992, p. 65).

Uma vez que, para o cientista, a falta de linguagem é responsável pela animalização e pela falta de pensamento, é através da imposição da linguagem que ele pretende humanizar o macaco. Não apenas humanizá-lo, mas também (ou ao invés disso) assujeitá-lo, pois é com a linguagem que o primata deve reconhecer a hierarquia do amo. Dessa forma, a linguagem seria não apenas aquilo que produz o humano, o sujeito enquanto posição - o eu do perspectivismo e de Benveniste, por exemplo -, mas também enquanto sujeitamento, a produção de uma subjetividade que interioriza um princípio de autoridade. Como avisa Agamben, “toda assunção de uma identidade também é sempre um *sujeitamento*”<sup>101</sup>; e também a dupla Deleuze e Guattari, “não há subjetivação sem um agenciamento autoritário” (2008a, p. 49).

Neste sentido, o conto parece antecipar a tese de Foucault de que, mais que um direito, o discurso é um instrumento de coerção e a fala é uma obrigação, uma condenação<sup>102</sup>; ou a de Barthes, para quem a língua se define não pelo que permite dizer, mas por aquilo que obriga a dizer (BARTHES, 2004a, p. 14). Não é à toa que uma das palavras ensinadas ao macaco é justamente “amo” e que a frase com que o cientista começava todas as aulas era “yo soy tu amo”. Segundo observou Fermín Rodríguez, Yzur deixa de ser escravo dos instintos para se tornar escravo da linguagem (e na linguagem), onde “se lleva a cabo una nueva forma de sujeción” (RODRÍGUEZ, 2009, p. 387).

Também Juan Pablo Dabove demonstra, no ensaio “La casa maldita: Leopoldo Lugones y el gótico imperial”, que trazer a linguagem ao macaco não é humanizá-lo, ao contrário, é animalizá-lo, fazê-lo reconhecer-se como macaco para dar ao narrador o lugar de amo. Segundo a análise do crítico, o homem não quer fazer Yzur falar senão para perpetuar o monólogo hierárquico disfarçado de voz do outro. Para

---

<sup>101</sup> Intervenção de Giorgio Agamben no segundo ato do seminário “nômade” Metropoli/Moltitudine, realizado em 11 de novembro de 2006, na IUAV, em Veneza, com o tema “Novos conflitos sociais na metrópole”. Tradução livre, a partir de uma gravação de áudio, de Vinícius Honesko (AGAMBEN, 2010).

<sup>102</sup> Foucault trata desse assunto em diversos momentos de sua obra, um texto emblemático neste sentido é *A ordem do discurso* (FOUCAULT, 2006).

Dabove, este é um texto sobre a disputa com a língua - e pela língua - entre o letrado, aquele que disciplina - que tem como meta ensinar o Oriente a falar, sacudindo-o de sua letargia e degradação -, e aqueles que desafiam e escapam ao impulso hegemônico do falante (DABOVE, 2009, p. 785).

Segundo a hipótese do cientista, os primatas perderam sua capacidade de falar intencionalmente para que não fossem escravizados e obrigados a trabalhar; foi por isso que perderam sua humanidade, por isso “el humano primitivo descendió a ser animal” (LUGONES, 1992, p. 63)<sup>103</sup>. Neste sentido, a causa da animalidade, o silêncio, seria uma escolha política, uma resistência à exploração do homem. Por isso também, mais do que dar a palavra ao macaco, é preciso arrancá-la "de las profundidades de un ser en quien el silencio se hizo cuerpo, porque la decisión desarticuló los órganos de fonación y los centros cerebrales del lenguaje de una raza que, de generación en generación, fue involucionando hasta hundirse en la noche de la animalidad", avalia Fermín Rodríguez, acrescentando que a intervenção científica se dá sobre a faculdade de falar, neste limite entre o corpo e a linguagem, trabalhando não tanto sobre o que um corpo é, mas sobre o que ele pode, sobre o que é capaz de fazer, como se a fronteira entre homem e animal fosse a fronteira entre corpo e palavra. A ciência seria, então, uma máquina não só de produzir homens educados, mas também de fabricar a humanidade, modificando corpos. Conforme vai ganhando linguagem, Yzur vai se transformando, ganhando traços humanos.

Por despacio que fuera, se había operado un gran cambio en su carácter. Tenía menos movilidad en las facciones, la mirada más profunda, y adoptaba posturas meditabundas. Había adquirido, por ejemplo, la costumbre de contemplar estrellas. Su sensibilidad se desarrollaba igualmente; íbasele notando una gran facilidad de lágrimas (LUGONES, 1992, p. 70).

---

<sup>103</sup> A mesma teoria inspira o verbete "Los Monos" no *Bestiario* de Juan José Arreola, onde os macacos são como espelhos depressivos que nos olham com sarcasmo e pena: "Ya muchos milenios antes (¿cuántos?), los monos decidieron acerca de su destino oponiéndose a la tentación de ser hombres. No cayeron en la empresa racional y siguen todavía en el paraíso: caricaturales, obscenos y libres a su manera. Los vemos ahora en el zoológico, como un espejo depresivo: nos miran con sarcasmo y con pena, porque seguimos observando su conducta animal" (ARREOLA, 1995, p. 375).

Mas mesmo com o surgimento desses traços humanizados, após três anos de inúmeros exercícios fonoaudiológicos com os quais o macaco aprendia a articular as vogais e consoantes, Yzur ainda não falava. Ao descobrir que o macaco era capaz de falar, mas não o fazia em sua presença (Yzur é visto falando sozinho pelo cozinheiro), o cientista se enraivece, sua violência explode em golpes que levam Yzur ao leito de morte. Ao falar sem o amo, palavras outras que as ensinadas pelo amo, o macaco enfrenta a hierarquia. Yzur se cala não porque não tem linguagem, mas por resistência, ele se apropria de sua linguagem para calar e acaba morrendo por isso. Como seus antepassados, ele se liberta em seu milenário mutismo animal, prefere morrer a tornar-se escravo<sup>104</sup>. A linguagem, neste sentido, funcionaria como dois lados de uma mesma moeda: instrumento de sujeitamento, mas também de resistência. "A fin de cuentas, Yzur demuestra su humanidad no porque finalmente habla, sino porque está dispuesto a dejarse morir antes que hablar y sobrevivir como un esclavo trabajando para el amo", analisa novamente Rodríguez (2009, p. 388).

O silêncio de Yzur é um silêncio político, semelhante ao do famoso personagem de Hermann Melville, *Bartleby*<sup>105</sup>, cuja fórmula "I would prefer not to" desarma o discurso do poder, como potência de fazer e de não fazer<sup>106</sup>, de falar ou de calar. A fórmula desarticula o ato

---

<sup>104</sup> Escolha diferente tomou o famoso macaco de "Um relatório para uma academia", de Kafka, que, após sua captura, pressentindo a impossibilidade de voltar à liberdade, se entrega ao adestramento-educação-humanização. O macaco aprende a imitar a fala dos homens e acaba, como se se tratasse de uma consequência lógica, se humanizando, a tal ponto de, convidado a fazer um relatório acadêmico sobre sua condição pregressa de macaco, não ser capaz de falar sobre o assunto, pois, após cinco anos vivendo como um humano, "sua origem de macaco, meus senhores, não pode estar tão distante dos senhores como a minha está distante de mim" (KAFKA, 1999, p. 60).

<sup>105</sup> Personagem de *Bartleby, The Scrivener* (traduzido para o português como *Bartleby, o Escrivão – Uma História de Wall Street* ou como *Bartleby, O Escriturário*), do estadunidense Herman Melville (1819-1891), publicado pela primeira vez em 1853 (MELVILLE, 2005).

<sup>106</sup> "Come scriba che ha cessato di scrivere, egli è la figura estrema del nulla da cui procede ogni creazione e, insieme, la più implacabile rivendicazione do questo nulla come pura, assoluta potenza" (AGAMBEN, 1993, p. 60). Em palestra no Palace of Fine Arts em San Francisco, Slavoj Žižek compara o movimento Occupy, que, assim como *Bartleby*, começou em Wall Street, com o personagem de Melville: "Ele está dizendo 'I would prefer no to'. Não se trata de

de fala "ao mesmo tempo que faz de Bartleby um puro excluído, ao qual já nenhuma situação social pode ser atribuída" (DELEUZE, 1997, p. 127), justamente porque o silêncio que suspende a máquina antropológica desumaniza o que cala. Em *Donner la mort*, Jacques Derrida chama a atenção para o fato de que, se por um lado quem fala renuncia sua singularidade e seu direito de decidir, por outro lado, a sentença incompleta de Bartleby (e o silêncio de Yzur, podemos incluir) é também uma paixão que o leva à morte (DERRIDA, 1995, p. 60). Leva à morte justamente porque, ao calar, Bartleby (ou sua versão primata) enfrenta o sujeitamento implícito no imperativo classificatório, dicotômico e hierárquico da palavra e, no caso de Yzur, da ciência (conforme destaca Dabove, o conto de Lugones revela o uso político da ciência como disciplina de criação de sujeitos (DABOVE, 2009, p. 790) - ou, podemos acrescentar, de criação de objetos a partir de sujeitos).

É isso que vemos também no conto "El matadero", de Esteban Echeverría, de 1838, publicado somente em 1870 justamente por sua denúncia da tirania de Juan Manuel de Rosas, cuja crueldade está representada no sanguinário juiz do matadouro. Depois de uma horripilante matança de bois, descrita com detalhes macabros (em um momento de escassez de carne devido a uma inundação em Buenos Aires), que culmina com a morte cruel de um bravo touro, o juiz do matadouro prende um inimigo, um "salvaje unitario". Matasiete ("hombre de pocas palabras y de mucha acción. Tratándose de violencia, de agilidad, de destreza en el hacha, el cuchillo o el caballo, no hablaba y obraba") é quem mata o bravo animal e rende o jovem unitário ao clamor do público: "-Degüéllalo, Matasiete -quiso sacar las pistolas-. Degüéllalo como al Toro". Mas o juiz do matadouro impediu, pois preferia humilhar o inimigo, reduzi-lo a um objeto de escárnio: "-A la casilla con él, a la casilla. Preparen la mashorca y las tijeras. ¡Mueran los salvajes unitarios! ¡Viva el Restaurador de las leyes!". O jovem unitário, "fuera de sí de cólera", se debate, xinga ameaçadoramente. A essas palavras excessivas, raivosas, o juiz responde com seu poder de

---

trazer propostas, de buscar a volta do socialismo, mas de dizermos preferiríamos não para tudo isso. O capitalismo está no limite, não vai mais ser possível lidar com ele, é preciso outra coisa. O que é essa outra coisa? Bem, nos falta um mapa cognitivo, por isso, mais do que nunca, precisamos pensar e provocar o pensamento. Essa é a grande questão da filosofia. Não podemos ter medo de pensar" - Slavoj Žižek. [Tradução livre a partir de anotações da palestra proferida no dia 23 de abril de 2012, no Palace of Fine Arts, em San Francisco, Califórnia].

fazer calar: "-¡Insolente! Te has embravecido mucho. Te haré cortar la lengua si chistas". Mas o unitário não se cala e continua gritando até que colocam um lenço em sua boca.

Diferentemente de "Yzur", aqui o uso da linguagem no momento derradeiro, o falar (e não o calar) no momento de morte, é que se torna resistência. Aliás, essa é uma das contradições da linguagem: ela pode ser resistência tanto na sua negação (Yzur) quanto no seu excesso (o jovem unitário). Outra dessas aporias, talvez a maior delas, é que ela pode funcionar tanto como resistência quanto como instrumento da máquina antropológica, tanto como marca da diferença singular quanto como dispositivo de classificação, coerção e sujeitamento. Assim como a resistência do unitário se dá pela linguagem, a condenação é resultado não apenas do poder de pronunciar um enunciado performativo do juiz, como também pelo caos polifônico, mas homogêneo, da multidão pronta para o linchamento: “¡Mueran! ¡Vivan!, repitieron en coro los espectadores y atándole codo con codo, entre moquetes y tirones, entre vociferaciones e injurias arrastraron al infeliz joven al banco del tormento como los sayones al Cristo”.

En un momento liaron sus piernas en ángulo a los cuatro pies de la mesa volcando su cuerpo boca abajo. Era preciso hacer igual operación con las manos, para lo cual soltaron las ataduras que las comprimían en la espalda. (...)

Sus fuerzas se habían agotado; inmediatamente quedó atado en cruz y empezaron la obra de desnudarlo. Entonces un torrente de sangre brotó borbolloneando de la boca y las narices del joven y extendiéndose empezó a caer a chorros por entrambos lados de la mesa (ECHEVERRÍA, 1870-1874).

A imagem nos remete à reflexão de Jack Kerouac, em *Viajante Solitário*. Kerouac, que durante uma tourada no México vai da euforia à tristeza absoluta, sai da arena e entra numa igreja onde, ao ver uma estátua do Cristo crucificado, divaga sobre o sofrimento de Jesus, símbolo do padecimento de todas as vítimas e da doença da espécie humana, que ainda hoje vinga nas touradas e nas guerras: “‘Matem-no!’, rugem ainda nas lutas, rinhas de galo, touradas, lutas de boxe, brigas de rua, lutas no campo, combates aéreos, guerra de palavras. ‘Matem-no’” (KEROUAC, 2010, p. 50). Vale a pena citar a comovente descrição da morte do touro:



Ainda não estava morto, um extra idiota surgiu correndo e lhe cortou a jugular com um punhal, e o touro enterrou o canto de sua pobre boca na areia e mascarou sangue ressequido. – Seus olhos! Oh, seus olhos! – Idiotas riram por causa do efeito do punhal, como se fosse possível esperar outra coisa. – Uma parelha de cavalos histéricos entrou para arrastar o touro preso por uma corrente, partiu a galope, mas a corrente se rompeu, e o touro deslizou pela areia como uma mosca morta chutada inconscientemente por um pé. – Fora, fora com ele! – Ele se foi, a última coisa que se viu foram seus olhos brancos fixos. – O próximo touro! (...) – “Olé!”, garotas jogam flores para o assassino de animais de coleite bordado. E eu vi como todo mundo morre e ninguém vai se importar, senti como é horrível viver apenas para morrer como um touro encurralado em uma arena humana estridente (KEROUAC, 2010, p. 48).

Assim como Yzur, o que estes textos denunciam é que a indiferença – “ninguém vai se importar” –, mas também o antropocentrismo individualista, dicotômico e hierárquico são o verdadeiro combustível da máquina antropológica. Exploreemos mais atentamente o conto de Echeverría: conforme percebeu Gabriel Giorgi, ainda que o matadouro seja um dispositivo para separar a morte da vida e o animal do humano, as histórias de matadouro expõem o fracasso dessa missão, pois a morte não permanece no matadouro nem no "animal". Giorgi demonstra como, em uma série de textos ficcionais, animalizar a morte, matar como se mata um animal, se torna a imagem da morte política: "o poder soberano mata seus inimigos políticos da mesma maneira que mata animais", de modo que o matadouro "torna alegórico esse processo pelo qual o excesso de violência animaliza o social porque epitomiza a suspensão de toda lei, fazendo de todo corpo, indiferentemente de sua espécie, o objeto potencial de exceção soberana" (GIORGI, 2011, p. 203).

Em outras palavras, o que o matadouro deixa evidente é a violência da morte como inumanização-coisificação do outro, o outro como "coisa vivente" (Giorgi resgata esta expressão de Esposito), como mercadoria. Este corpo instrumentalizado se opõe à ideia de pessoa, conceito que distingue homens e animais a partir da apropriação do seu corpo e de sua vida ("para ser pessoa, tem de ser dono da própria vida",

explica Giorgi). Mais que isso, esta categoria de pessoa fundamenta uma distribuição hierárquica do vivente, "permitindo não só as diferenciações biopolíticas fundamentais no interior do social (entre pessoas, não pessoas, ainda não pessoas, já não pessoas etc.), como também tornando os corpos chamados animais puro objeto de exploração, sacrifício, instrumentalização etc" (GIORGI, 2011, p. 206).

Neste sentido, os mesmos dispositivos que separam o animal do homem são os dispositivos que afastam o homem do homem, criando novos sectarismos e transformando homens em inumanos. Como determina Lévi-Strauss, a origem dessa inumanidade do outro-humano está na própria definição de animalidade e de humanidade enquanto dicotomias intransponíveis:

ao se arrogar o direito de separar radicalmente a humanidade da animalidade, concedendo à primeira tudo aquilo que negava à segunda, ele [o homem ocidental] abria um ciclo maldito, e que a mesma fronteira, constantemente recuada, servia-lhe para afastar homens de outros homens e para reivindicar, em benefício de minorias cada vez mais restritas, o privilégio de um humanismo que já nasceu corrompido, por ter ido buscar no amor-próprio seu princípio e seu conceito (LÉVI-STRAUSS apud VIVEIROS DE CASTRO, 2002a, p. 370).

Daí a discrepância entre as especulações indígenas e europeias sobre o outro nos primeiros contatos: segundo uma anedota contada por Lévi-Strauss, os índios das Antilhas afogavam os brancos porque desconfiavam que fossem divindades, portanto, de essência humana; enquanto os espanhóis pressupunham a animalidade dos indígenas.

Os europeus não duvidavam que os índios tivessem corpos – animais também os têm; os índios que os europeus tivessem almas – animais também as têm. O que os índios queriam saber era se o corpo daquelas ‘almas’ era capaz das mesmas afecções e maneiras que os seus: se era um corpo humano ou um corpo de espírito, imputrescível e proteiforme (VIVEIROS DE CASTRO, 2002a, p. 381).

A anedota aponta para o paradoxo de nossa racionalização ocidental: ao mesmo tempo que as classificações são irreversíveis, que a humanização não é relativa, o outro, seja ele animal ou humano, pode sempre ser visto (ou justamente não-visto) como inumano (como ser invisível, para usar um termo foucaultiano)<sup>107</sup>. O mesmo processo de coisificação dos animais é estendido aos homens através da homogeneização, da exclusão do diferente, da retirada do inumano (não-humano ou mesmo humano) do espaço ético e político. Conforme expõe Nuno Ramos, até mesmo a justiça precisa coisificar os seres para que possa funcionar, para que possa prender os Bartlebies da vida real:

Talvez a própria idéia de justiça comungue este movimento de compressão, se não física, simbólica, aplicada a cada uma das histórias a ser julgada. A sentença, para que sentencie, precisa encarar cada sentenciado um pouco como uma ave no galinheiro, sem especificar a cor de sua penugem, as notas de seu canto nem o tom do seu penacho (RAMOS, 2008, p. 82)<sup>108</sup>.

Colocar um limite opositor único entre humano e inumano trai a singularidade da relação ética e dos seres singulares que estão em relação. A dicotomia significa por si só um apagamento da singular pluralidade e da singularidade plural. Inverter este processo significa se

---

<sup>107</sup> Surgem daí as inversões mais extremas, que conduzem a toda sorte de tratamento desumano que pode ser infligido ao outro-humano. Este, por sua vez, enquanto inumano, passa a ser preterido em relação ao outro-animal humanizado – para vermos isso na prática basta compararmos a maneira como as invisíveis crianças de rua são tratadas e os luxos dos poodles de classe alta. Este tipo de inversão também se dá na maneira como diferenciamos os próprios animais, e pode ser percebida tanto na diferença de tratamento dado aos *pets* e aos animais de corte reproduzidos para o genocídio nos matadouros industriais; quanto na própria sociedade de classes dos cachorros, entre o cão sarnento que passa fome e morre atropelado na rua e aquele que a cada semana vai ao *pet shop* lavar suas madeixas, usa roupa de grife e possui cova no cemitério.

<sup>108</sup> Neste texto intitulado “Galinhas, justiça”, Nuno Ramos compara os presos trancafiados, coisificados, “amontoados atrás das barras como sacos vazios sem mistério e sem vida pregressa”, com galinhas numa granja: “mais do que ameaça ou efetivação da morte, é a compressão massiva de um largo número de indivíduos num espaço exíguo que parece insuportável (...) - acho mais fácil ver cortado o pescoço de uma galinha do que observá-las enjauladas” (RAMOS, 2008, p. 78).

abrir ao inumano (animal ou humano) como outro absoluto, oferecer-lhe hospitalidade, aceitar o encontro e os traços deixados pelo outro, tomar esta decisão, como uma decisão ética. Em *Da hospitalidade*, um texto que é um diálogo com Anne Dufourmantelle, Derrida explica que a hospitalidade pura consiste em acolher aquele que chega antes de colocar-lhe condições:

Digamos sim *ao que chega*, antes de toda determinação, antes de toda antecipação, antes de toda identificação, quer se trate ou não de um estrangeiro, de um imigrado, de um convidado ou de um visitante inesperado, quer o que chega seja ou não cidadão de um outro país, um ser humano, animal ou divino, um vivo ou um morto, masculino ou feminino (DERRIDA, 2003, p. 69).

Segundo Derrida, se há hospitalidade, ela só pode ser incondicional. "Não há hospitalidade condicional: se coloco condições ao outro que vem, ao que chega, não posso mais falar de hospitalidade" (apud PERRONE-MOISÉS, 2007). Isso não significa, no entanto, que não devamos nos dirigir ao outro, o que seria ignorá-lo (algo tão cruel quanto classificá-lo), mas que o percebamos como ser singular (conforme vimos é com o singular que se entra em contato, em contágio), que lhe reconheçamos um nome próprio, sem que isso se torne uma condição. Explica ele em entrevista a Dominique Dhombres, publicada no *Le Monde* em 2 de dezembro de 1997:

A hospitalidade consiste em fazer tudo para se dirigir ao outro, em lhe conceder, até mesmo perguntar seu nome, evitando que essa pergunta se torne uma "condição", um inquérito policial, um fichamento ou um simples controle das fronteiras. Diferença de uma só vez sutil e fundamental, questão que se coloca no limiar do "em-casa" e no limiar entre duas inflexões. Uma arte e uma poética, mas também toda uma política dependem disso, toda uma ética se decide aí (DERRIDA, 2004b, p. 250).

## *Acolhendo “animots”*

*Depois do tédio e dos desgostos e das penas  
Que gravam com seu peso a vida dolorosa,  
Feliz daquele a quem uma asa vigorosa  
Pode lançar às várzeas claras e serenas;*

*Aquele que, ao pensar, qual pássaro veloz,  
De manhã rumo aos céus liberto se distende,  
Que paira sobre a vida e sem esforço entende  
A linguagem da flor e das coisas sem voz!*  
Charles Baudelaire<sup>109</sup>

O animal representa uma possibilidade outra de pensamento, uma ética para além de toda regra moral estabelecida e de todo consenso, de toda dicotomia e de toda perseverança do eu. É por isso que pensar o inumano é uma questão ética, visto que a ética é o reconhecimento do outro - um reconhecimento anterior à ontologia. É portanto também uma questão do político, uma vez que a questão do político é a que nos vem do outro, a que é significada a partir do lugar do outro. Mas também (e talvez os também não acabem por aqui) do estético, já que uma ética sem política e sem estética deixa de ser uma ética para se tornar uma moral, consensual e jurídica.

Ao se abrir incondicionalmente ao pensamento do animal, como o lugar do outro: outro-animal (“o pensamento do animal, se pensamento houver, cabe à poesia” (DERRIDA, 2002, 22)), outro-planta, outro-inumano, outro-homem, a arte nos lembra da necessidade de tomar esta decisão ética, política e estética. Nela, os animais são pensados em sua singularidade plural (*animaux*) e em sua escritura (*ani-mot*).

Acolher estes *animots* (DERRIDA, 2002), escrever sobre, sob e pelo olhar do animal, sentir este olhar e deixá-lo falar no texto é falar de si mesmo, desse eu que não existe como identidade, mas que pergunta quem é ao outro. Como nos informa Derrida, os animais que nos olham se multiplicam à medida que os textos vão se tornando mais autobiográficos (2002, 70). Daí que podemos ler estes textos como *zooautobiografias*, nas quais o autor abandona a si mesmo para fazer emergir a voz do inumano. O escritor perde sua *autoridade* para que outros seres inumanos, muitas vezes híbridos impossíveis, testemunhem

---

<sup>109</sup> BAUDELAIRE, Charles. “Elevação”. In: BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, pp. 125-127.

sobre a nebulosidade das fronteiras entre humanidade e animalidade, realidade e ficção, sujeito e objeto, mesmidade e alteridade. É essa espécie de autobiografia sem autor que lemos, por exemplo, no já tão falado conto cortazariano, visto que trata dessa vontade de escrever como axolotl, de dar testemunho do axolotl que somos: “Y en esta soledad final, a la que él ya no vuelve, me consuela pensar que acaso va a escribir sobre nosotros, creyendo imaginar un cuento va a escribir todo esto sobre los axolotl” (CORTÁZAR, 2007, p. 168).

Semelhante projeto defende Francis Ponge ao tentar se livrar de si mesmo para que a voz do animal, do vegetal, da coisa da qual é feito, surja. Ponge não quer falar da mimosa, o que ele deseja (mesmo sabendo impossível) é que ouçamos a voz desta pequena flor. “A mimosa fala com alta e inconfundível voz; ela tem voz de oiro. (...) Mas não é um discurso que ela pronuncia, é uma nota prestigiosa, sempre a mesma, suficientemente capaz de persuasão” (2003, p. 45). Seu desejo é que a mimosa exista no livro sem autor: “Mas é à mimosa mesma – doce ilusão! – que é preciso chegar agora; se preferirem, à mimosa sem mim” (PONGE, 2003, p. 37).

Em *Métodos*, uma mistura de ensaio, palestra e poema, Ponge afirma que os poetas são os embaixadores do mundo mudo. “Enquanto tais, balbuciam, murmuram, afundam na noite do *logos* – até que, enfim, se encontrem no nível das raízes, onde se confundem as coisas e as formulações” (1997, p. 74), justamente porque se ocupar do mundo mudo é ver pelos seus olhos:

Outra coisa que me parece essencial, que gostaria de dizer. Vocês sabem que o que me sustenta ou me empurra, me obriga a escrever, é a emoção provocada pelo mutismo das coisas que nos cercam. Talvez se trate de uma espécie de piedade, de solicitude, enfim, tenho o sentimento de instâncias mudas da parte das coisas, solicitando que finalmente nos ocupemos delas, que as digamos...<sup>110</sup> Por que não dizer, indo um pouco mais longe (ainda não é muito longe), que os próprios homens, na sua maior parte, nos parecem privados de palavra, são tão mudos quanto as carpas ou os pedregulhos? (...) Assim, num

---

<sup>110</sup> Podemos pensar que é esse mutismo (também como imobilidade) o que desperta compaixão no narrador de “Axolotl”, compaixão essa que, como vimos, o leva ao devir, à troca de perspectivas.

sentido, poderíamos dizer que a natureza toda, inclusive o homem, é uma escritura, mas uma escritura de um certo tipo, uma escritura não significativa, porque não se refere a nenhum sistema de significação, dado que se trata de um universo infinito, propriamente imenso, sem limites (PONGE, 1997, p. 75).

Segundo o poeta, o homem é um dos animais mais insensatos, pois em sua atividade de dominação do mundo, corre o risco de se alienar, “ele precisa, a cada instante, aí está a função do artista, graças às *obras* de sua preguiça, se reconciliar com o mundo” (PONGE, 1997, p. 69). A poesia é, para ele, o resultado de uma sensibilidade, com a qual devemos ser honestos, sacudindo as coisas para que a sensibilidade se exprima pela revolta, pelo êxtase ou pelo arrebatamento; uma forma de afastar o homem do “velho” humanismo, “para fora do homem atual e para frente” (PONGE, 1997, p. 55), um caminho de reconciliação do homem com o mundo, pois, quanto mais o homem rebaixar sua pretensão de dominar a natureza e elevar sua pretensão de fazer fisicamente parte dela, mais se reconciliará com ela. Em outras palavras, quanto mais intensamente se procura a resistência ao homem, mais chance, não de reencontrá-lo, mas de encontrá-lo pela primeira vez, “de encontrar o homem que ainda não somos, o homem com mil qualidades novas, inauditas, (...) o homem que vamos ser” (PONGE, 1997, p. 121):

Suponhamos, de fato, que o homem, cansado de ser considerado como um espírito (a convencer) ou como um coração (a perturbar), se conceba um dia como é: no fim das contas, algo de mais material e de mais opaco, de mais complexo, de mais denso, de mais bem ligado ao mundo e de mais pesado a deslocar (mais difícil de mobilizar); enfim, não tanto o lugar onde Idéias e Sentimentos vêm nascer quanto aquele – bem menos facilmente (até por ele próprio) violável – onde os sentimentos se confundem e as idéias se destroem... Mais não seria preciso para que tudo mudasse, para que a reconciliação do homem com o mundo nascesse dessa nova pretensão (PONGE, 1997, p. 66).

Essa reconciliação, podemos pensar, seria o encontro com o outro, com o inumano ou, no caso de Ponge, com as coisas. Assim,

defende ele, os poetas têm que “ir de cabeça até o fundo do poço”, extrair dos objetos outras qualidades, porque é isso que permite sair da ciranda em que o homem é o centro. É preciso que as palavras tenham a mesma complexidade e uma espessura e uma presença igual à vida dos objetos do mundo exterior, é preciso que o texto atinja a realidade no seu próprio mundo, no mundo dos textos. “Quer dizer, que ele exista no mundo dos textos, que ele adquira valor de pessoa (...). Quer dizer que ele tem de ser um complexo de qualidades com tanta existência quanto a do objeto. (...) Trata-se de fazer um texto que se pareça com uma maçã, quer dizer, que tenha tanta realidade quanto uma maçã” (PONGE, 1997, p. 142). Deleuze diria um devir-maçã do texto.

E, aqui, vale a pena um pequeno desvio de volta ao devir. Segundo Deleuze e Guattari, a escrita é inseparável de um devir, “escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido” (1995, p. 11). No espaço literário (assim como na arte) somos capazes - seja como escritores ou como leitores - de devir outros que nós mesmos, de transpor fronteiras, de nos desterritorializarmos em nossas categorias ocidentais arraigadas.

Segundo Pelbart, trata-se de uma das funções políticas da literatura, pois o devir nos libera da forma do “homem-branco-machoracional-europeu”, através dele desfazemos “o Rosto do homem branco, bem como a subjetividade, a paixão, a consciência e a memória que o acompanham (...) É toda uma pregnância do modelo de ‘saúde’ que a literatura deserta ao abandonar a Forma-homem, ao embarcar em devires minoritários, inumanos, plurais” (PELBART, 2000, p. 71). Desse modo, a literatura transpõe fronteiras,

como aquelas existentes entre o animal, o vegetal e o mineral, ou entre o humano e inumano, o individual e o coletivo, o masculino e o feminino, o material e o imaterial, etc. Devir-mulher, devir-molécula, devir-imperceptível, devir-índio, eis algumas das passagens de que se é capaz e que a escrita favorece. Ao liberar a vida das individualidades estanques em que ela se vê aprisionada, seja nos gêneros, nas espécies, nos reinos apartados, a literatura favorece outras tantas



metamorfoses, saltos intensivos, saídas (PELBART, 2000, p. 69)<sup>111</sup>.

Como definem Deleuze e Guattari em *Kafka, por uma literatura menor*, tornar-se animal é traçar uma linha de fuga, ultrapassar um limiar, encontrar um mundo de intensidades puras, onde “todas as formas se desfazem, todas as significações também, significantes e significados, em proveito de uma matéria não formada, de fluxos desterritorializados, de signos assignificantes” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 20). Nesse momento, “a máquina literária se torna uma máquina de guerra” (PELBART, 2000, p. 70).

Esta máquina de guerra literária é uma literatura menor, ou seja, uma literatura que não funda uma nação, uma identidade nacional, uma literatura nacional. Pelo contrário, a literatura-menor é aquela que funciona como máquina de guerra contra o Estado, contra o sistema, justamente porque promove um devir-minoritário, porque torna sua própria voz a voz dos que não têm voz, porque devêm e porque nos faz devir outros do que somos e também outros que homens, porque nos permite nos desterritorializarmos em nossas categorias ocidentais tão fixadas.

Vale dizer que “menor” não qualifica mais certas literaturas, mas as condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que chamamos de grande (ou estabelecida). Mesmo aquele que tem a infelicidade de nascer no país de uma grande literatura, deve escrever em sua língua, como um judeu tcheco escreve em alemão, ou como um

---

<sup>111</sup> Como explica Nato Thompson, em “Monstruos Empathy” - texto de abertura ao catálogo da exposição “Becoming-Animal”, organizada pelo Massachusetts Museum of Contemporary Art (MASS MoCA), de maio de 2005 a março de 2006 -, quando Deleuze e Guattari desenvolvem esta ideia, desestabilizam as fronteiras estritas e arbitrárias da modernidade estabelecidas entre a humanidade e o reino animal. Segundo ele, o termo devir permite o intercâmbio entre concepções de mundo outrora estáticas como homem/natureza, homem/mulher, eu/nós, humano/animal (THOMPSON, 2005, p. 8), pois, no devir, não há divisões essenciais entre minerais, vegetais, animais e humanos, mas um contínuo, um campo de forças virtuais, intensidades e forças, que estão sempre mudando conforme se encontram e se relacionam com outras entidades. Segundo Christoph Cox, como todos os seres, o ser humano também está engajado nestas constantes relações de devir, que nos abrem a outros modos de existência (COX, 2005, p. 23).

usbeque escreve em russo. Escrever como um cão que faz seu buraco, um rato que faz sua toca. E, para isso, encontrar seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio patoá, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 28).

Neste sentido, é que, aponta Nicolás Rosa, Cortázar, como Kafka, Nabokov, Joseph Conrad, Hudson, Jaime Rest (podemos acrescentar, Guimarães Rosa, Herberto Helder, Nuno Ramos, Clarice Lispector, etc), escreve em línguas utópicas, “en aquellas lenguas que no son la mezcla de dos lenguas, sino lenguas ucrónicas, lenguas que tienen como fondo otras lenguas arcaicas” (ROSA apud WOLFF, 1998, p. 76), justamente porque realiza um devir-menor da língua, um devir-outro daquele que escreve, um devir-animal do texto, uma língua arcaica que, como o mito, fala de um tempo em que homens e animais não se distinguiam.

## Capítulo IV

### *Xolotl e a metamorfose do duplo*

*tudo é transparente, nada é obscuro, nada impenetrável; todo ser é lícido a todo outro ser, em profundidade e largura; e a luz atravessa a luz. E cada ser contém todos os seres dentro de si, e ao mesmo tempo vê todos os seres em cada outro ser, de tal forma que em toda parte há tudo, e todos são tudo e cada um são todos, e infinita é a glória. Cada ser é grande; o pequeno é imenso; o sol, lá, é todas as estrelas; e cada estrela é todas as estrelas, e o sol. E embora certos modos do ser sejam dominantes em cada ser, todos estão espelhados em cada um.*

Plotino<sup>112</sup>

Como já foi dito, o texto de Cortázar é um conto mitológico, e isso não apenas por falar da indiscernibilidade de duas espécies, por questionar a hierarquia do humano sobre o animal, pela desobjetivação do outro, enfim, por seu perspectivismo, mas também porque, biologicamente falando, a estranheza do axolotl propicia especulações míticas (“parecia fácil, casi obvio, caer en la mitología” (CORTÁZAR, 2007, p. 165).

Façamos um parêntese para conhecer a história dessa curiosa salamandra. O axolotl (*Ambystoma mexicanum*), cujo nome remete à língua nahuatl<sup>113</sup>, tem como único habitat natural os lagos próximos da Cidade do México - “que eran mexicanos lo sabía ya por ellos mismos, por sus pequeños rostros rosados aztecas”, diz Cortázar (2007, p. 161)<sup>114</sup>. Trata-se de uma espécie de salamandra que não se desenvolve

---

<sup>112</sup> Apud VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “A Floresta de Cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos”. In: *Cadernos de Campo*. nº 14/15. 2006, p. 332.

<sup>113</sup> Ainda que tenha ficado conhecida como língua asteca, a língua nahuatl não era falada apenas pelos astecas. A cultura e língua nahuatl envolve além dos astecas, outros povos nahuas como os mexicas, tezcocanos, cholultecas, tlaxcaltecas, huexotzincas, entre outros. (LEON-PORTILLA, 1966, p. 1).

<sup>114</sup> Há inúmeras leituras que destacam este caráter mexicano ou asteca do conto, percebendo no axolotl uma metáfora do latino-americano colonizado e sua busca por identidade, sua dificuldade em assimilar o indígena e o europeu como identidade única. Emblemático, neste sentido, é o trabalho de Robert Lane

---

Kaufmann, que propõe uma análise psicológica, potencializando as tensões político-ideológicas do texto, levando em conta a dupla nacionalidade do autor, um europeu-argentino que, de Paris, começa a desenvolver uma consciência política e a afirmar sua solidariedade com os povos oprimidos da América Latina. Para ele, é significativo que o axolotl tenha sido consumido e explorado pelos europeus: “antes se usaba como hígado de bacalao, por su valor terapéutico; ahora se encuentran estos ejemplares cautivos, objetos de curiosidad en un acuario parisino”, pois o conto funcionaria como resolução imaginária de um complexo de culpabilidade do homem europeu em relação aos povos conquistados da América, que Cortázar teria sentido de maneira aguda por sua identidade dupla e dividida (“se identificaba culturalmente con Europa y políticamente con Latinoamérica”, afirma Kaufmann). E assim, o axolotl representaria o elemento autóctone pré-colonial. Para Kaufmann, o narrador é um voyeur, uma espécie de etnógrafo tradicional em seu afã cientificista que objetiva visualmente os axolotl; e o axolotl, um receptor passivo do olhar humano. O conto representaria o fracasso definitivo de compreender o Outro, pois o narrador seria incapaz de conceber uma forma de subjetividade distinta à sua e não se modificaria pelo animal.

Diferentemente de Kaufmann o que se propõe aqui é perceber um devir entre narrador e axolotl, falar da contiguidade entre as duas espécies, ler não uma objetivação etnográfica, mas antes uma mudança nos esquemas ontológicos do homem, um questionamento ao antropocentrismo que se dá no próprio texto, mas também na própria escolha da espécie axolotl, cuja incompletude nos diz mais do que a mexicanidade, diz a humanidade. A leitura aqui é ontológica e não colonialista. Mesmo porque não há como extinguir o colonialismo sem uma mudança radical nas bases ontológicas ocidentais. Assertiva que o próprio Kaufmann parece concluir em algum momento: “Al mismo tiempo, con su lúdico zigzagueo de pronombres al nivel enunciativo, el texto presagia los experimentos etnográficos actuales que cuestionan la identidad estable del narrador o investigador y también, por eso mismo, la autoridad de sus representaciones. También esquicia una crítica de la conciencia europea postcolonial, que si bien ha dejado de colonizar abiertamente al Otro, no ha logrado todavía deshacerse de la ilusión de que sea posible comprender al Otro sin dejar atrás la seguridad de sus propios esquemas ontológicos” (KAUFMANN, 2001).

Em *La jaula de la melancolía – identidad y metamorfoses del mexicano*, Roger Bartra propõe uma reflexão bastante interessante sobre a artificialidade do conceito de “mexicano” e dos mitos de identidade nacional a partir do axolotl – mais do animal propriamente dito do que do conto cortazariano. “(...) el axolote – anfibio en transición hacia las especies reptílicas – es una buena metáfora para describir al nacionalismo: en el interior de la cultura nacional mexicana se encuentra agazapado un angustiado axolote, que simboliza tanto las pulsiones reptílicas de la especie como una compleja construcción mitológica sobre el ser del mexicano”. (BARTRA, 1986, p. 117). As ideias defendidas nesse livro

da fase de larva, uma vez que conserva durante toda a vida brânquias externas e barbatanas que vão da cabeça à ponta do rabo, características típicas do estado larval das salamandras. Enquanto na maior parte dos anfíbios a seleção natural favorece à metamorfose, no caso dos axolotl ela colabora para a neotenia (retenção de características infantis na maturidade), pois a fase larval está melhor adaptada ao meio ambiente. Raramente (quase nunca na natureza) o axolotl sofre metamorfose para se tornar adulto, mesmo assim é totalmente capaz de se reproduzir e de transmitir essa forma juvenil a sua prole, se desdobrando numa nova espécie<sup>115</sup>.

É como se o axolotl estivesse sempre em devir, sempre a ponto de se tornar uma outra coisa. Como larva perene ele é o próprio entre, que é o ser do devir. Ele nunca se completa, sua forma é a forma do inacabável, não tem origem ou destino, uma condição fantasmática<sup>116</sup>. Cabe lembrar que larva vem do latim *lārva*, que, por sua vez, aponta o *Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine*, significa fantasma, espectro, máscara (ERNOUT, 1985). O *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa* vai mais adiante ao dizer que larva, do latim *larvae*, significa ainda “espírito dos mortos insepultos ou que em vida foram maus” (CUNHA, 1989). O próprio Cortázar destaca essa característica fantasmagórica do axolotl: "Me sentía innoble frente a ellos; había una pureza tan espantosa en esos ojos transparentes. Eran larvas, pero larva quiere decir también máscara y también fantasmas.

excedem o contexto socio-político-econômico-cultural mexicano e clareiam muitos aspectos da cultura latino-americana de maneira geral e da ideia de nação como um todo. Infelizmente, esta questão passará ao largo desta tese, considerando a distância entre esta temática e a proposta do presente estudo.

<sup>115</sup> *The new encyclopaedia Britannica*. “Axolotl” (Volume I); “Growth and development” (Volume XX). A enciclopédia britânica explica ainda que, se injetadas doses extras de hormônio tiroideal (tiroxina), os axolotl podem ser induzidos à metamorfose, se tornando uma salamandra tigre adulta (*Ambystoma tigrinum*).

<sup>116</sup> Conforme apontou Roger Bartra, o axolotl tem criado uma sensação de mistério desde a mitologia dos antigos mexicanos, passando pelos naturalistas clássicos até os escritores atuais. "El axolote es el hermano gemelo de Quetzalcóatl; es, más tarde, compañero de viaje de Humboldt y huésped de Cuvier; se ha asomado al siglo XX a través de un conocido cuento de Julio Cortázar y en los versos de un famoso biólogo, Garstang. Y siempre que aparece el axolote se dibuja el misterio del Otro, de lo diferente, de lo extraño; pero se dibuja en su forma primitiva, larval, esquemática: por lo tanto, aterradora en su sencillez" (BARTRA, 1986, pp. 62-63).

Detrás de esas caras aztecas, inexpressivas y sin embargo de una crueldad implacable ¿qué imagen esperaba su hora?" (2007, p. 165). A imagem que espera sua hora é a imagem de um fantasma, de uma estátua viva, de uma aparição incontrolável que desafia a lógica da identidade:

Un rostro inexpressivo, sin otro rasgo que los ojos, dos orificios como cabezas de alfiler, enteramente de un oro transparente, carentes de toda vida pero mirando, dejándose penetrar por mi mirada que parecía pasar a través del punto áureo y perderse en un diáfano misterio interior. Un delgadísimo halo negro rodeaba el ojo y lo inscribía en la carne rosa, en la piedra rosa de la cabeza vagamente triangular pero con lados curvos e irregulares, que le daban una total semejanza con una estatuilla corroída por el tiempo. La boca estaba disimulada por el plano triangular de la cara, sólo de perfil se adivinaba su tamaño considerable; de frente una fina hendidura rasgaba apenas la piedra sin vida. A ambos lados de la cabeza, donde hubieran debido estar las orejas, le crecían tres ramitas rojas como de coral, una excrescencia vegetal, las branquias, supongo. Y era lo único vivo en él, cada diez o quince segundos las ramitas se enderezaban rígidamente y volvían a bajarse (CORTÁZAR, 2007, p. 163).

Talvez por essa sua fantasmagoria, ou por seu incrível poder de regeneração<sup>117</sup>, o axolotl pode ser pensado como a forma aquática do deus asteca Xolotl. O próprio nome do animal tem a ver com isso: na língua asteca nahuatl, o sufixo *a* vem de *atl* que significa água, portanto, axolotl seria o Xolotl da água. Conforme aponta Roger Bartra, a palavra axolotl tem diferentes traduções, como monstro aquático e gêmeo da água, mas todas fazem referência ao deus Xolotl (1986, pp. 95-98). Por sua vez, Xolotl seria, segundo Angel María Garibay em seu livro *Llave del Náhuatl*, uma antiga divindade cujo nome significa duplo (GARIBAY, 1961, p. 65), enquanto *xolo* significa criado, pajem ou escravo, mas também pode se tornar, dependendo da combinação, "plegar, arrugar, empeorar uma llaga, hacer tonto o serlo, ser indisciplinado" (MORENO, 1969, p. 170).

---

<sup>117</sup> Os axolotl podem regenerar tecidos na sua totalidade, incluindo membros e órgãos como o coração.

Além do nome polissêmico, este deus asteca confunde pelas informações discordantes. Trata-se de uma deidade com simbologia bastante obscura, que ainda hoje não foi completamente decifrada, justamente por ser uma espécie de criado, complemento, gêmeo ou até duplo do grande deus Quetzalcoatl, que recebe ele mesmo o epíteto de “Gêmeo Magnífico” (além do mais conhecido “Serpente Emplumada”), precisamente porque representava o planeta Vênus, gêmeo sob seus dois aspectos de estrela vespertina e matutina. Quetzalcoatl seria a Vênus matutina e Xolotl, como uma espécie de *alter ego* noturno de Quetzalcoatl, a Vênus vespertina. Segundo Roberto Moreno, Quetzalcoatl é o “gemelo precioso” que se complementa com o Xolotl, “en una advocación que lo relaciona con lo anormal y lo monstruoso. Así, Xólotl ha sido considerado en general como el dios de los mellizos y los monstruos, y él mismo se representa en algunos códices con figura de perro” (MORENO, 1969, p. 161).

Quem explica a zoomorfização do deus é Pedro Carrasco em sua *Historia General del Mexico*. Segundo ele, Xolotl atuava como cão que ajuda os mortos a passar o rio do inframundo, era ele também quem guiava o Sol quando este entrava na terra e viajava por este rio para iluminar o mundo dos mortos (CARRASCO, 2000, pp. 153-235). Já no *Diccionario das Mitologias Americanas*, lemos que Xolotl é o deus da cabeça de cão - muitas vezes um disfarce do grande deus Quetzalcoatl -, que baixou ao centro da terra, ao inferno, Mictlan, onde recolheu as ossadas secas dos mortos de muitas gerações para com elas criar novos homens e povoar o México asteca (HERNÂNI, 1973).

Estudemos esse mito mais atentamente. A partir de um manuscrito anônimo de 1558, chamado “Leyenda de los Soles” por Francisco del Paso y Troncoso (quem primeiro paleografou, traduziu e publicou o texto em 1903), Miguel León-Portilla explica que, para a criação dos homens atuais - depois que a humanidade havia sido quatro vezes destruída - Quetzalcoatl desceu ao Mictlan acompanhado de um nahual que o auxiliou a recolher as ossadas dos mortos e, através de seu sacrifício, dar vida aos homens. Segundo o renomado historiador, este ajudante é um duplo de Quetzalcoatl, uma dualificação universal que repete a dualidade do primeiro deus: *Ometéotl* (deus da dualidade)<sup>118</sup>. (Neste livro intitulado *La Filosofía Nahuatl*, León-Portilla não deixa

---

<sup>118</sup> Nome abstrato de Ometecuhtli/Omecíhuatl (Senhor/Senhora da dualidade), criador dos deuses, do próprio Quetzalcoatl e dos primeiros homens, e que atua como princípio dual da vida e do poder que rege os homens (LEON-PORTILLA, 1966, pp. 181-188).

clara a relação do duplo de Quetzalcoatl com Xolotl, mas em *Códices - os antigos livros do Novo Mundo* (publicado recentemente pela Editora da UFSC), o intelectual mexicano lembra da estreita relação entre os dois deuses: "O glifo Nove Vento [nome dado a Quetzalcoatl pelos mixtecos] aparece em várias esculturas, entre elas na de **Xolotl, gêmeo de Quetzalcoatl**, que se conserva no Museu de Stuttgart" (LEON-PORTILLA, 2012, p. 245)).

Há, no entanto, uma outra versão, recolhida pelo frei Andrés de Olmos e publicada no livro de Gerônimo de Mendieta, *História Eclesiástica Indiana*, em que o protagonista da história é o próprio Xolotl. Roberto Moreno acredita que essa versão é a mais antiga que chegou a nós e que o fato de que Xolotl apareça como figura central do mito indica que ela é anterior ao prestígio de Quetzalcoatl no panteão nahuatl. Segundo ele, Xolotl era uma deidade de grande importância que ocupava o lugar que posteriormente foi de seu gêmeo. "Desde luego, son una misma deidad; pero fue la ampliación del culto a Quetzalcóatl la que redujo a Xólotl a ser un gemelo con funciones de servidor" (MORENO, 1969, p. 164). Vejamos o que diz a versão de Olmos:

Hízolo Xólotl de la misma manera que se le encomendó, que fue al infierno y alcanzó del capitán Mictlan Tecutli el hueso y ceniza que sus hermanos pretendían haber, y recibido en sus manos, luego, dio con ello a huir. Y el Mictlan Tecutli, afrentado de que así se le fuese huyendo, dio a correr tras él, de suerte que por escaparse Xólotl, tropezó y cayó, y el hueso, que era una braza, se le quebró e hizo pedazos, unos mayores y otros menores, por lo cual dicen los hombres ser menores unos que otros. Cogidas, pues, las partes que pudo, llegó donde estaban los dioses sus compañeros, y echado todo lo que traía en un lebrillo o barreñón, los dioses y diosas se sacrificaron sacándose sangre de todas las partes del cuerpo (según después los indios lo acostumbran) y al cuarto día salió un niño; y tornando a hacer lo mismo, al otro cuarto día salió la niña: y los dieron a criar al mismo Xólotl, el cual los crió con la leche de cardo (apud MORENO, 1969, p. 162).

Ainda segundo este mito, o Sol, que no início ficava parado, disse aos deuses que só se mexeria se todos eles morressem. Enquanto na



versão recolhida por Olmos, foi Xolotl quem matou todos os deuses e depois se suicidou para que o sol se mexesse; na versão de *Historia general de las cosas de la Nueva España*, de Bernardino de Sahagún, foi o Ar (*Ehécatl*) quem se encarregou de matar a todos, sendo Xolotl justamente aquele que se recusou a morrer. Com medo da morte ele fugiu e se escondeu no milhoal, convertendo-se em um pé de milho que tem duas canas (*milacaxólotl*), depois entre os agaves, que tem dois corpos (*mexólotl*), e por último na água, tornando-se um axólotl, quando foi capturado e morreu. Vejamos a tradução de Angel María Garibay:

Pero, según dicen, Xólotl no quería morir.

Dijo a los dioses:

¡No muera yo, oh dioses!

Por esto mucho lloraba, bien se le hincharon los ojos, se le hincharon los párpados. Pero llegó hasta él la Muerte y no hizo más que huir ante ella, se ausentó, entre cañas de maíz verde se fue a meter, tomó el aspecto, se convirtió en caña que en dos permanece, cuyo nombre (es) doble, “doble labrador”.

Pero allí entre las cañas fue visto. Otra vez ante su cara huyó, y bien se fue a meter entre los magueyes, se convirtió también en maguey que dos permanece, cuyo nombre es “maguey doble”. También otra vez fue visto. Otra vez bien se fue a meter en el agua, se convirtió en ajolote (amblystoma): empero allí se cogieron, con lo cual le dieron muerte (GARIBAY, 1961, p. 215-220).

Xolotl, que já é o duplo de outro deus, se metamorfoseia em algo que é sempre duplo: a espiga de milho é dupla, o maguey é desdobrado e o próprio axolotl é duplo de peixe e de salamandra. Foi isso que impressionou Lévi-Strauss ao estudar este mito de criação do Sol e da Lua:

Se, como creio, existia entre Quetzalcoatl e um outro deus, Xolotl, uma relação de identidade, ou pelo menos de filiação - talvez de gemelaridade -, não pode deixar de impressionar o fato de este último aparecer sob avatares tais como uma espiga de milho dupla ou uma planta de maguey desdobrada, e que fosse preposto ao nascimento de gêmeos. Finalmente, a mitologia dos Mixtecas,

povo vizinho dos Astecas, corrobora tais interpretações ao dar um papel importante a dois irmãos divinos, um capaz de se transformar em águia e o outro em serpente, ou seja, dois tipos de seres que o nome Quetzalcoatl reúne num só. O deus representa sozinho um gêmeo entrando, por assim dizer, em divergência, como o fazem os gêmeos de todos os mitos americanos, cujas respectivas origens e naturezas diversas afastam progressivamente um do outro (LÉVI-STRAUSS, 1993, p. 202).

Esta gemelaridade metamórfica do deus Xolotl nos remete não apenas à troca de perspectivas entre narrador e axolotl no conto que estudamos (“Me parece que de todo esto alcance a comunicarle algo em los primeros días, cuando yo era todavía él” (CORTÁZAR, 2007, p. 168)), mas também à obsessão de Cortázar pelo duplo. Em inúmeros outros textos - “Una flor Amarilla”, “La noche boca arriba”, “Lejana”<sup>119</sup>, para citar apenas alguns - os personagens constantemente se encontram com seus duplos ou se multiplicam em tempos diferentes. Já em seu primeiro livro, *Os Reis*, o escritor apresenta em sua recriação do mito do labirinto um Minotauro que é uma espécie de duplo de Minos e Teseu. Como bem reparou Ari Roitman no prefácio da edição brasileira, “embora abominem o Minotauro - que representa para eles um rival na luta pelo poder -, os reis Minos e Teseu também intuem em que medida o monstro é um contraponto de si mesmos, um inquietante duplo” (ROITMAN, 2011, p. 11). Para David Lagmanovich, o duplo, assim como a exploração dos limites entre humano e animal, é um tema recorrente nos contos do autor e não apenas duplica como frustra e inverte as ações do Eu: “como un 'otro' que es bastante más que un eco o una suerte de emanación pasiva, en la medida en que no sólo duplica, sino a veces también (como en 'Lejana') frustra o invierte los actos del 'yo’” (LAGMANOVICH, 1975, p. 12). Em *Revelaciones de un Cronopio*, o próprio Cortázar confessa sua crença na duplicidade das pessoas:

---

<sup>119</sup> Os dois primeiros, “Una flor Amarilla” e “La noche boca arriba”, foram publicados em *Final del Juego*, junto com “Axolotl”. Já “Lejana” está em *Bestiario*, de 1951, livro que, como o próprio título já diz, está repleto de viventes não-humanos fantásticos, como baratas dentro de doces (“Circe”), coelhos vomitados (“Carta a una señorita en París”), mancuspias (“Cefalea”), tigres, formigas, caracóis, etc (“Bestiario”).

Una vez yo me desdoblé. Fue el horror más grande que he tenido en mi vida, y por suerte duró sólo algunos segundos. Un médico me había dado una droga experimental para las jaquecas - sufro jaquecas crónicas - derivada del ácido lisérgico, uno de los alucinógenos más fuertes. Comencé a tomar las pastillas y me sentí extraño pero pensé: “me tengo que habituar”. (...) Un día de sol como el de hoy - lo fantástico sucede en condiciones muy comunes y normales - yo estaba caminando por la rue de Rennes y en un momento dado supe - sin animarme a mirar - que yo mismo estaba caminando a mi lado; algo de mi ojo debía ver alguna cosa porque yo, con una sensación de horror espantoso, sentía mi desdoblamiento físico. (...) El doble - al margen de esta anécdota - es una evidencia que he aceptado desde niño. Quizás a usted le va a divertir pero yo creo muy seriamente que Charles Baudelaire era el doble de Edgar Allan Poe (BERMEJO, 1979, p. 42).

É interessante que, para Cortázar, o duplo sempre tenha algo de assustador, de monstruoso, mas também de familiar. Como diz Freud, o duplo, mesmo sendo uma das principais causas de estranheza, representa uma espécie de consciência do *self*. Essa relação de semelhança entre o eu e seu duplo é acentuada, explica Freud, por processos mentais que “saltam de um para o outro destes personagens – pelo que chamaríamos de telepatia -, de modo que um possui conhecimento, sentimento e experiência em comum com o outro” (1976, p. 293). O sujeito ficaria, dessa forma, em dúvida sobre quem é o seu eu e acabaria substituindo esse *self* por um estranho. Em outras palavras, há uma duplicação, divisão e intercâmbio do eu, que, podemos pensar, se forma justamente porque, como já vimos, é no outro que cabe a pergunta sobre o eu.

A assertiva de Freud é perfeita para definir o angustiante processo de transmutação de perspectivas, de devir-axolotl do narrador e de devir-homem do axolotl no conto cortazariano. Angustiante porque tal transformação, tal troca de pontos de vista, que se realiza no texto e pelo texto, implica o fim da dicotomia não apenas entre sujeito e objeto, mas também entre o mesmo e o outro. Este outro estranho que é o duplo, é o mais próximo, o mais conhecido que se torna ameaçante, estranho. Algo que deveria estar reprimido, que deveria estar secreto, mas que sai à superfície, reemerge, retorna.

E aqui cabe voltar aos mitos ameríndios como histórias de um tempo em que homens e animais não se distinguiam e ao perspectivismo como saudades dessa comunicabilidade ancestral entre animais e homens, para pensarmos que isso que retorna no duplo axolotl é a consciência do ponto de vista dos animais sobre o eu humano que produz o sujeito, a relação de implicação de um ser no outro, a fundação con-junta de mundo, o ser-com e em devir que somos. O que retorna é o pensamento selvagem no pensamento domesticado. E se a literatura existe para este *unheimlich*, para desfamiliarizar o familiar, é porque existe para que o nosso pensamento se torne selvagem. Por isso é que, ao introduzir este corpo familiarmente alheio, mais do que produzir estranhamento (consequência tanto da monstruosidade do axolotl quanto da transformação inumana do narrador), o texto cortazariano se revela um trabalho de performance que dá boas-vindas à alteridade, ressaltando o ser como um ser em constante devir.

Como os avatares do deus asteca, a gemelaridade entre homem e axolotl não permanece, pois, no devir, a identidade não é fixa, mas provisória e a transformação não se estabelece, é constante, porque o retorno do reprimido é sempre diferente. É isso que mostram os mitos ameríndios. Diferentemente dos mitos indo-europeus, onde os gêmeos são caracterizados por sua identidade, a mitologia americana exacerba a diferença e inconstância dos pares, “atribuindo à identidade um valor claramente negativo” (VILAÇA, 2010b, p. 34). Segundo Lévi-Strauss, no pensamento ameríndio, há uma espécie de inclinação filosófica “para que em todo e qualquer setor do cosmos ou da sociedade as coisas não permaneçam em seu estado inicial e que, de um dualismo instável em qualquer nível que se o apreenda, sempre resulte um outro dualismo instável”, afirma o antropólogo acrescentando que “a identidade constitui um estado revogável ou provisório; não pode durar” (LÉVI-STRAUSS, 1993, p. 208).

Só dessa maneira é que o próprio axolotl pode ser visto como um gêmeo, um duplo sempre diferente de si mesmo, uma espécie de entre, de um ser entre dois mundos. Não esqueçamos que o axolotl é um animal em transição entre uma forma aquática e outra terrestre, meio peixe, meio salamandra (mais uma coincidência entre ele e os mitos ameríndios, onde animais e humanos possuem, muitas vezes, natureza dupla). E se, como afirma Deleuze em *A Dobra – Leibniz e o Barroco*, há metamorfose porque “todo animal é duplo, mas de modo heterogêneo, de modo heteromórfico, como a borboleta dobrada na lagarta e que se desdobra” (DELEUZE, 2007, p. 23), o axolotl é um animal ainda mais propício a essas dobras, uma vez que ele é sempre

este ser-para-a-metamorfose, um ser que nunca chega a ser borboleta, ou melhor, salamandra<sup>120</sup>.

---

<sup>120</sup>Em seu *Bestiario*, Juan José Arreola não esquece do axolotl, mas prefere ver este “pequeno lagarto de jalea” como um *lingam* de transparente alusão genital. “Tanto, que las mujeres no deben bañarse sin precaución en las aguas donde se deslizan estas imperceptibles y lucias criaturas. (En un pueblo cercano al nuestro, mi madre trató a una señora que estaba mortalmente preñada de ajolotes)” (1995, p 374). A “ajolota” seria, junto com a fêmea do morcego, a mulher e certa macaca antropóide, o quarto animal que “en todo el reino padece el ciclo de las catástrofes biológicas más o menos menstruales” (1995, p 374). É provável que Arreola tenha se inspirado em Francisco Hernández, primeiro autor de história natural a dar notícia do axolotl em sua *Historia de los animales de la Nueva España*, onde destaca neste animal a vulva que muito parece com a da mulher e seus fluxos menstruais (HERNÁNDEZ apud MORENO, 1969, p. 157). De qualquer maneira, é somente na fealdade do sapo, que Arreola encontrará um espelho: “Y un buen día surge de la tierra blanda, pesado de humedad, henchido de savia rencorosa, como un corazón tirado al suelo. En su actitud de esfinge hay una secreta proposición de canje, y la fealdad del sapo aparece ante nosotros con una abrumadora cualidad de espejo” (ARREOLA, 1995, p 354). No final de um outro pequeno conto, para sermos mais exatos uma aproximação ao sapo de Jules Renard, Arreola também destaca a feiúra que homens e sapos compartilham: “ - Pobre amigo, no quiero ofenderte. Sin embargo, ¡válgame Dios! Eres feo.../ Abrió con cálido aliento la boca pueril y desdentada, y me respondió con ligero acento inglés: - ¿Y tú?” (1995, p 450). O sapo do escritor mexicano salta de vez em quando apenas para provar sua estética radical e, durante o inverno, submerge prensado num bloco de lodo frio, como um axolotl estático em seu aquário, “una lamentable crisálida”. Ao despertar, na primavera, como se fosse um axolotl, se certifica de que nenhuma metamorfose se operou nele. Mas, diferentemente do axolotl, que é sempre um entre e nunca pode se assumir como espécie completamente, o sapo primaveril “es más sapo que nunca, en su profunda desecación” (ARREOLA, 1995, p 354).

### *O homem neotênico*

*A maior riqueza do homem é a sua incompletude.*

*Nesse ponto sou abastado.*

*Palavras que me aceitam como sou - eu não  
aceito.*

*Não agüento 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.*

Manoel de Barros<sup>121</sup>

Como larva, o axolotl é um duplo, porém (ou portanto, como vimos), incompleto, sempre prestes à metamorfose, sempre em devir, sempre a ponto de se tornar uma outra coisa. E é, neste sentido, que a escolha do axolotl como protagonista do conto é decisiva. Como bem reparou Cortázar, este simpático monstinho, aparentemente tão distante de nós, diz muito mais sobre a incompletude do homem do que qualquer outro animal: "No hay nada de extraño en esto, porque desde un primer momento comprendí que estábamos vinculados, que algo infinitamente perdido y distante seguía sin embargo uniéndonos" (CORTÁZAR, 2007, p. 162) ou, mais adiante:

Empecé viendo en los axolotl una metamorfosis que no conseguía anular una misteriosa humanidad. (...) No eran seres humanos, pero en ningún animal había encontrado una relación tan profunda conmigo. Los axolotl eran como testigos de algo (CORTÁZAR, 2007, p. 165).

Este algo que os axolotl testemunham é sua infância perene, seu eterno devir, sua metamorfose que nunca se completa, sua neotenia. Em setembro de 1865, o naturalista Auguste Duméril viu nascer a primeira geração de axolotl em cativeiro, que, para surpresa de todos, mesmo sendo filhos de pais que não tinham perdido suas brânquias juvenis, se metamorfosearam em salamandras adultas (BARTRA, 1986, pp. 132-133). Duméril comprovava dessa maneira que os axolotl realmente eram

---

<sup>121</sup> BARROS, Manoel de. "Biografia do orvalho". In: *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010. p. 374.

a larva de uma salamandra e que, como afirmou Georges Cuvier<sup>122</sup>, o axolotl era um réptil duvidoso, um batráquio cuja estrutura larval tinha se tornado hereditária, enfim, um amblístomo em metamorfose constante, portanto, congelado nesta forma. A consequência de tal descoberta para uma teoria da evolução foi bastante significativa, pois, se o neotênico é um adolescente que substitui o adulto, então, a evolução não significa um aperfeiçoamento contínuo das formas adultas e "uma criança pode suceder ao adulto em vez de o preceder" (BARTRA, 1986, p. 33). Foi isto que previu Darwin dezesseis anos antes em *A origem das espécies*:

Sabe-se atualmente que alguns animais estão aptos a reproduzir-se numa idade muito precoce, antes mesmo de terem adquirido os seus caracteres completos. Ora, se esta propriedade chegasse a tomar, numa espécie, um desenvolvimento extraordinário, é provável que o estado adulto destes animais se perdesse cedo ou tarde; neste caso, o caráter da espécie tenderia a modificar-se e deteriorar-se consideravelmente, sobretudo se a larva divergisse muito da forma adulta (DARWIN, 2004, p. 193).

Todavia o estudo da neotenia foi muito além do axolotl e da própria zoologia. O fenômeno foi pensado por Louis Bolck, no início do século XX, como uma nova chave para entender a evolução humana. Segundo o anatomista holandês, o homem é "um feto de primata que amadureceu sexualmente" (apud GOULD, 1999, p. 59), um ser prematuro incapaz de se desfazer dos sinais fetais, mesmo assim, apto à reprodução e à transmissão desses caracteres juvenis<sup>123</sup>. Esta neotenia explicaria, nos mostra Agamben, as "particularidades morfológicas do homem que, da posição do furo occipital à forma da concha da orelha, da pele glabra à estrutura das mãos e dos pés, não correspondem às dos antropóides adultos, mas às dos seus fetos" (AGAMBEN, 1999, p. 91).

---

<sup>122</sup> Os exemplares estudados por Cuvier foram fornecidos por Alexander von Humboldt (MORENO, 1969, p. 158).

<sup>123</sup> "Bolck baseou sua teoria na impressionante lista de características comuns que temos com os estágios juvenis – mas não adultos – de outros primatas ou mamíferos em geral" (GOULD, 1999, p. 58). Lapassade enumera algumas delas: a abertura dos compartimentos cardíacos, as insuficiências dos alvéolos pulmonares, a imaturidade do sistema nervoso do pós-natal (1975, p. 21).

Explicaria também o longo tempo que os seres humanos levam para completar o desenvolvimento de alguns atributos que possuem apenas em potência no momento que nascem. Entre estes atributos, um dos mais determinantes seria a própria linguagem, visto que, diferentemente dos outros animais, o homem não é desde sempre falante.

Na ficção, o tema apareceu pela primeira vez em 1942 com Aldous Huxley, cujo irmão mais velho, o biólogo darwinista Julian Huxley, realizava importantes pesquisas sobre a metamorfose tardia de anfíbios (provavelmente, dos axolotl). No livro *After many a summer dies a swan*, o autor de *Admirável Mundo Novo* reserva um final surpreendente à história de Jo Stoyte, um magnata da indústria petrolífera norte-americana que tem pavor da morte. Obcecado pela ideia de viver eternamente, Stoyte financia a pesquisa do doutor Obispo, que procurava a saída para a longevidade humana em carpas centenárias. Após descobrir que, no século XVIII, o conde de Gonister tinha antecipado suas descobertas ao se alimentar das tripas cruas desses peixes e obter resultados incríveis, o médico viaja à Inglaterra e encontra o conde vivo, com 201 anos, metamorfoseado “num feto de macaco que teve tempo de crescer”. Esclarece o médico:

Marcha do desenvolvimento retardada... um dos mecanismos da evolução... quanto mais velho um antropóide, mais estúpido... senilidade e envenenamento por esteróis... a flora intestinal das carpas... o quinto conde antecipara a sua descoberta... nem morte, talvez exceto por acidente... mas enquanto isto o antropóide fetal podia atingir a maturidade... Enfim, a melhor pilhéria do mundo! (HUXLEY, 2002, p. 346).

Se considerarmos essa premissa verdadeira, o homem estaria para o primata da mesma forma que o axolotl para a salamandra. Daí Dany-Robert Dufour defender que o homem é um axolotl que se ignora (1999, p. 26), já que, como o axolotl, o ser humano é um animal mal feito, que não conseguiu ser animal verdadeiramente, ou seja, não se tornou um animal adulto, acabado, consumado, finalizado<sup>124</sup>. "Autrement dit, eux et nous présentent la particularité d'être non finis, in-finis" (1999, p. 29).

---

<sup>124</sup> Dufour pensa o homem não apenas como um neotênico, mas como uma espécie de deus neotenzador ao transformar o cão, o gato e outras espécies de animais domésticos em versões neotênicas, infantilizadas de seus parentes selvagens.



Segundo ele, o animal é finito, finalizado, sabe o que tem que fazer, onde e como fazê-lo e quando deve encontrar seu objeto, presa ou parceiro. O animal estaria, portanto, integralmente presente no presente imediato do instante; enquanto o homem (e o axolotl) teria sua existência baseada nas experiências passadas ou nas expectativas do futuro. É essa in-finitude, analisa Dufour, que caracteriza a misteriosa humanidade dos axolotl e faz o narrador de Cortázar admitir que estes anfíbios não são animais:

Y sin embargo estaban cerca. Lo supe antes de esto, antes de ser un axolotl. Lo supe el día en que me acerqué a ellos por primera vez. Los rasgos antropomórficos de un mono revelan, al revés de lo que cree la mayoría, la distancia que va de ellos a nosotros. La absoluta falta de semejanza de los axolotl con el ser humano me probó que mi reconocimiento era válido, que no me apoyaba en analogías fáciles. (...) Yo creo que era la cabeza de los axolotl, esa forma triangular rosada con los ojillos de oro. Eso miraba y sabía. Eso reclamaba. No eran *animales* (CORTÁZAR, 2007, p. 164).

*Da educação humanista ao "experimentum linguae"*

*Quando da cave com a mão  
Ele arrebatada a provisão,  
Afirma-se sem empecilho  
O homem é do macaco um filho.  
Guillaume Apollinaire<sup>125</sup>*

A polêmica pesquisa de Bolk que o levou à hipótese da neotenia humana tinha como base não apenas a anatomia do homem adulto, mas também o inacabamento dos bebês humanos e a duração excepcional da nossa infância. Como explica Stephen Jay Gould, durante o primeiro ano de vida dos bebês, eles compartilham os padrões de crescimento dos fetos, e não dos filhotes de primatas e mamíferos. Isso porque o bebê humano está menos maduro quando nasce do que os bebês de outros animais; é como se o nascimento acontecesse demasiado cedo e a criança devesse “acabar” no mundo um desenvolvimento que apenas começou no decorrer da vida fetal. A prematuração do nascimento determinaria, assim, a característica específica da infância humana como período de acabamento daquilo que apenas está esboçado no termo da vida intra-uterina. Por isso que, de todos os animais, o homem é o que tem o mais longo período de infância e juventude, sua fase de crescimento dura quase um terço de suas vidas<sup>126</sup>.

Segundo Lapassade, o homem nasce despido não apenas no seu corpo fetalizado, mas também na sua estrutura psíquica. E é esse inacabamento psíquico do homem, mostra Dufour, que é suprido com uma experiência decisiva no processo de formação do indivíduo, afetando o campo da subjetividade e da intersubjetividade. Para ele, estaria aí a razão para o estágio do espelho de que fala Lacan. Este estágio seria o último ato de maturidade natural e, ao mesmo tempo, o

---

<sup>125</sup> APOLLINNAIRE, Guillaume. *O Bestiário ou Cortejo de Orfeu*. Trad. Álvaro Faleiros. São Paulo: Iluminuras, 1997. p. 101

<sup>126</sup> "o tempo necessário para duplicar o peso do organismo no nascimento é maior para a espécie humana do que para as outras espécies de seres vivos: e que o tempo de que necessita para poder andar é tão grande que o ser humano permanece muito mais tempo inapto para o domínio do espaço. Se, finalmente, se considerar que o crescimento físico não se completa no homem senão entre os vinte e os trinta anos, deve dizer-se que o tempo de maturação corresponde mais ou menos a um terço da duração total da vida – proporção que não se encontra em nenhum outro ser vivo" (LAPASSADE, 1975, p. 22).

primeiro ato cultural que precipita decisivamente o sujeito no mundo humano (DUFOUR, 1999, p. 33).

Em julho de 1949, no Congresso Internacional de Psicanálise, em Zurique, o próprio Lacan afirmou que o estádio do espelho formador da função do *eu* é o efeito de “uma insuficiência orgânica de sua realidade natural”, de uma prematuração do nascimento. Segundo ele, o estádio do espelho é um “drama cujo impulso interno precipita-se da insuficiência para a antecipação” e, por fim, para a armadura de uma identidade alienante (LACAN, 1998, p. 98). Conforme explica Flávia Cera, essa identidade alienante é a *imago*, pois é “através da imagem, assumida ou apropriada, formada na exterioridade do sujeito que o eu assume uma forma” (2011, p. 3). Uma vez que o eu nunca é todo e se constitui no outro, o “eu imaginário, total e completo nunca corresponderá totalmente à realidade”, sempre lhe faltará algo, o eu só é onde não pensa e não existe, onde renuncia a si e se confunde com o espaço (CERA, 2011, p. 3). De maneira tal que, avisa Cera, o inacabamento anatômico do homem, sua insuficiência biológica é pela vida toda, o “déficit é essencial e permanente”.

“Déficit essencial e permanente” é a expressão utilizada por Oswald de Andrade para falar dessa incompletude do homem que o diversifica dos outros seres, pois “longe de ser um animal superior, [o homem] nem chega a ser um animal” (1992, p. 277). É por isso, defende ele, que o homem transforma a natureza e, portanto, sua própria natureza. Ao invés de recuperar suas falhas construindo modos de existência individual e/ou coletiva, ele precisa se adaptar totalmente ao meio, ajustando-se e defendendo-se. Porque precisa de quase duas décadas para poder se reproduzir, mobilizando, numa longa infância, recursos que as outras espécies podem prescindir, o “homem exige uma especial pedagogia para poder viver”.

Melhor ainda será vê-lo como um animal deficitário, desprovido dos naturais recursos de defesa e de ataque que possuem os outros a fim de subsistir. Daí provenha talvez todo o desenvolvimento excepcional de seu cérebro e por conseguinte tanto a sua técnica de comunicação, falar, escrever, criar a roda e a vela, quanto a sua técnica de recuperação mental e psíquica que contém religiões, mitologias, céus, infernos, apocalipses e messianismo. (ANDRADE, 1992, p. 279)

Quase quarenta anos depois, Dufour chega a conclusão parecida. Segundo ele, encurralado em sua incapacidade, em sua falta de habilidades físicas para conseguir prover-se da natureza e sobreviver como o resto dos animais, o ser humano construiu, como única saída, um entorno artificial no qual sua imaturidade se oculta: a cultura. Estaria aí, portanto, a origem da cultura humana, só compreensível como suplência para nossa essencial carência natural. Semelhante posição já defendia Gould, para quem o significado do desenvolvimento biológico retardado do homem está no nosso desenvolvimento social. “Somos eminentemente animais que aprendem”, diz ele, acrescentando que, para aperfeiçoar nossa aprendizagem, alongamos nossa infância, “atrasando a maturidade sexual e o desejo adolescente de liberdade e independência. Nossas crianças ficam mais tempo com os pais, aumentando o período de aprendizagem e reforçando os laços familiares” (GOULD, 1999, p. 62).

O que há de perigoso nesta ideia é que a duração da infância humana tornaria a educação ao mesmo tempo necessária e possível: “a infância caracteriza-se como condição de possibilidade dum condicionamento”, diz Lapassade (1975, p. 25). Dessa forma, a maioria social e política viria do acesso do homem ao conhecimento, à lucidez. Tal era o projeto iluminista defendido pelo naturalista Georges Louis Leclerc, o conde de Buffon (1707-1788):

um jovem animal, tanto pela incitação como pelo exemplo, aprende em algumas semanas a fazer tudo o que seu pai e a sua mãe fazem; para a criança são necessários alguns anos, porque ao nascer é sem comparação menos desenvolvida, menos forte e menos formada do que os pequeninos animais... A criança é, portanto, muito mais lenta que o animal para receber a educação individual; mas por esta razão torna-se susceptível de receber a da espécie. Os socorros multiplicados, os cuidados contínuos que, durante muito tempo, exigem o seu estado de fraqueza, mantêm e aumentam a afeição do pai e da mãe, os quais, cuidando do corpo, cultivam o espírito (apud LAPASSADE, 1975, p. 26).

Como apontou Lapassade, a opinião de Buffon sublinha a necessidade da educação, pois a criança desarmada para a vida, menos forte e menos formada que os outros animais, deve receber dos pais as

técnicas da vida que a natureza não lhe deu. Esta “educação da espécie” já não consiste simplesmente em colocar algumas condutas em atividade, em desenvolver a potência da criança, o que seria próprio da “educação individual”, mas em transmitir normas e técnicas, cujo conjunto forma o que chamamos de cultura.

Tornar-se homem, cumprir em si a humanidade, entrar na vida, é, nesta perspectiva, actualizar a perfectibilidade característica da espécie; e é, ao mesmo tempo, acabar de aprender a viver. Sob este aspecto, o adulto é o homem desenvolvido e formado; a criança neste caso não serve senão para preparar o adulto (LAPASSADE, 1975, p. 31).

Nesta teoria, seria a cultura aquilo que diferencia o homem do animal, levando esse ser in-finito para uma finitude que o animal já possui. Finitude esta que reduz seu poder criativo (“não haveria história humana se o homem tivesse no estádio dum animal acabado” (LAPASSADE, 1975, p. 39)), já que o homem só progride, só inventa respostas às exigências do meio, às suas carências, porque tem necessidade de compensar suas inferioridades, porque não está acabado, ajustado ao meio. Conforme reparou Lapassade, esta ideia pressupõe uma perfectibilidade do homem adulto, a possibilidade dum acabamento do homem (e também, podemos acrescentar, uma distância absoluta entre natureza e cultura); e a educação seria um instrumento para formar este homem completo, para atingir o ideal de perfeição humano.

A educação, portanto, seria aquilo que transforma a criança inumana (ou semi-humana) em humana<sup>127</sup>. Daí Peter Sloterdijk concluir que “o tema latente do humanismo é, portanto, o desembrutecimento do ser humano, e sua tese latente é: as boas leituras conduzem à domesticação” (2000, p. 17). Este tema humanista clássico é tratado também por Jean-François Lyotard em *O inumano*, de 1988. Já na abertura do livro, o filósofo mostra que as instituições da cultura tentam

---

<sup>127</sup> Para Heidegger (1995, p. 197), ainda que estabeleça sua própria relação com o mundo, o animal - o exemplo de Heidegger, é a relação que o lagarto estabelece com a pedra e com o sol - não é capaz de conceitualizar o mundo com o qual se relaciona. O lagarto não vê a pedra como pedra, na medida que não pode inquirir sobre sua mineralogia, da mesma maneira que não pode pensar o sol em sua astrofísica. Não seria também esta pobreza animal a que se refere Heidegger a pobreza da criança (sua incompletude), que somente vai aprender mineralogia, astrofísica e etc, na escola?

corrigir esta incompletude das crianças: "Que devemos educar as crianças é uma circunstância resultante apenas do facto de elas não serem todas pura e simplesmente conduzidas pela natureza, de não estarem programadas. As instituições que constituem a cultura preenchem esta falta natural" (LYOTARD, 1997, p. 11). Segundo Lapassade, "do ponto de vista da eficiência, que é o dos grupos sociais, só o adulto é verdadeiramente humano; pelo contrário a criança não pertence completamente ao mundo" (1975, p. 93). Como explica Sérgio Medeiros, nesta teoria, a criança precisa adquirir uma "segunda" natureza, a fim de poder alcançar o "estado civilizado": "ela precisa, enfim, ser (re)programada pelos adultos, o que demanda um tempo enorme. A criança, deixada só, é apenas um selvagem. É uma boa causa torná-la refém do mundo adulto":

Fico pensando nisto: se a criança é o inumano, o poder inumano não lhe pertence, mas é exercido pelos adultos, pelos plenamente humanos. A relação entre selvagens e civilizados é mais complexa do que o vão dualismo deixa entrever. Por isso, numa definição de educação, a noção de "conflito entre inumanidades" parece-me interessante: permite-nos intuir o papel da infância como linguagem (pensamento) antes da linguagem (saber), como o inconciliável, se quisermos ainda usar a terminologia de Lyotard, como a heterogeneidade, o conflito, o acontecimento, o desvio. Como o indomável? (MEDEIROS, 2008)

Podemos pensar, com Lyotard, que este indomável persiste como vestígio, como rastro de inumanidade infantil na vida adulta em atividades como a literatura, as artes e a filosofia, com seu poder de criticar, a dor de suportar e a tentação de escapar às instituições. Esta seria a tarefa da escrita, do pensamento, da literatura, das artes, trazer à tona a infância do homem (LYOTARD, 1997, p. 15), prestar testemunho de sua incompletude. Como aponta Adorno, "a arte mantém-se fiel aos homens unicamente pela sua inumanidade para com eles" (apud LYOTARD, 1997, p. 10). Tal inumanidade estaria no próprio questionamento que a arte faz da linguagem; pois, como nos mostra novamente Lyotard, nesta segunda natureza, é a língua aquilo que torna a criança apta a partilhar da vida comum, da consciência e da razão adultas. Antes da educação, o homem não teria a linguagem, como já

dissemos, ela é um desses atributos que nascem apenas em potência no homem.

E é na linguagem, ou melhor, na falta dela que Agamben irá se ater em “Ideia da Infância”. Nesse pequeno texto publicado no livro *Ideia da Prosa*, ele defende a tese de que, enquanto os animais rejeitam as possibilidades somáticas que não estão inscritas em seu gérmen, o ser humano, abandonado a sua própria infância, estaria em condições de dar atenção ao que não está escrito no seu código genético. Esta criança neotênica ficaria fora de si num *mundo*, porquanto “estaria, verdadeiramente, à escuta do ser”. O problema é que essa abertura não é um evento que possa permanecer em sua memória genética, “mas antes qualquer coisa que terá de permanecer exterior, que não lhe diz respeito e que, como tal, só pode ser confiada ao esquecimento” (AGAMBEN, 1999, p. 93), um nada que antecipa toda a presença e toda a memória. É por conta disso que o homem precisa transmitir sua própria distração, antes de transmitir qualquer conhecimento, precisa transmitir a linguagem, antes de falar. Superar esta ausência de voz, apreender este inapreensível e tornar adulta esta eterna criança é, segundo Agamben, o que tentam as diversas nações e as muitas línguas históricas. Somente no dia em que assumirmos essa infância é que seremos capazes de construir uma história e uma língua universais, conclui o pensador italiano, acrescentando que “este autêntico apelo da humanidade em relação ao *soma* infantil tem um nome: o pensamento, ou seja a política” (1999, p. 95).

Poucos anos depois, em 1989, no prefácio da edição francesa de *Infância e História*, o mesmo Agamben volta ao assunto para dizer que a infância a que se refere não é um lugar cronológico ou uma idade psicossomática, mas um *experimentum linguae*, uma experiência com a linguagem na sua pura auto-referencialidade, sem transcendente. Esse *experimentum* seria, portanto, a experiência da própria língua, da própria faculdade ou potência de falar, uma tentativa de nominar conceitos vazios, ou seja, um pensamento. Aliás, para Agamben, é provável que “aquilo que chamamos de pensamento seja puramente e simplesmente este *experimentum linguae*” (2005, p. 13).

Buscar uma *pólis* e uma *oikía* que estejam à altura dessa comunidade vazia e impresumível que nasce no *experimentum linguae* seria justamente a tarefa infantil da humanidade que vem (AGAMBEN, 2005, p. 17), levando o homem a uma revisão radical da própria ideia de um Comum. Tal revisão do Comum só é possível porque a comunidade aqui não é mais a homogeneidade do como-um, mas a heterogeneidade de seres-uns-com-os-outros que faltam a si mesmos e que só existem

nessa falta. Neste sentido, esta abertura ao mundo que Agamben situa no *experimentum linguae* e no pensamento, nós poderíamos pensar, com Gilles Deleuze e Félix Guattari, como a possibilidade de devir do homem: “Todo o pensamento é um devir, um duplo devir, em vez de ser o atributo de um Sujeito e a representação de um Todo” (2008b, p. 50).

Na medida que não é ser completo, mas ser-com, larva fantasmagórica, é que o ser humano, como o axolotl, é incitado ao devir, basta assumir essa sua incompletude, essa sua inlatência infantil. Como observou Lyotard, desprovida da palavra (neste *experimentum linguae*, podemos dizer), “a criança é eminentemente humana, pois a sua aflição anuncia e promete os possíveis. O seu atraso inicial sobre a humanidade, que a torna refém da comunidade adulta, é igualmente o que manifesta a esta última a falta de humanidade de que sofre e o que a chama a tornar-se mais humana” (LYOTARD, 1997, p. 11). Conforme aponta Lapassade, a neotenia não significa regressão ou estagnação em si mesmo, mas uma contestação permanente (1975, p. 298):

O conceito do inacabamento é, portanto, simultaneamente o conceito da falta e a falta do conceito. É o conceito da falta: significa que o homem não está completo, que não encontra em si mesmo, nos instintos, num *savoir-faire* inato, o sentido da sua vida e a verdade das suas condutas e que um ser humano não pode, conseqüentemente, ser senão um ser inter-humano. Mas é também a falta dum conceito: as ciências revelam-se insuficientes ao mesmo tempo que necessárias para “compreender” o homem. A tarefa do pensamento que não consegue definir uma essência do homem, um “homem genérico” ou uma “espécie humana”, está enfim contida como um programa neste mesmo conceito de inacabamento (LAPASSADE, 1975, p. 320).



## *A lição do axolotl*

*Um homem se propõe a tarefa de desenhar o mundo. Ao longo dos anos, povoa um espaço com imagens de províncias, de reinos, de montanhas, de baías, de naus, de ilhas, de peixes, de moradas, de instrumentos, de astros, de cavalos e de pessoas. Pouco antes de morrer; descobre que esse paciente labirinto de linhas traça a imagem de seu rosto*  
 Jorge Luis Borges<sup>128</sup>

Por tudo isso é que podemos concluir que, mais do que consequências biológicas, essa incompletude, essa in-finitude, essa infantilidade do homem implica consequências ontológicas e sociais, políticas e éticas. Mais do que entrada na cultura, num sistema de regras e de normas, numa estrutura social institucionalizada, trata-se de contato, de contágio com o outro, de formação do eu a partir do outro. Uma vez que é o outro quem tem a base da existência biológica, mas também psicológica e social, o desenvolvimento do eu se dá ao custo de uma perda da identidade que é a ascensão do outro na base da minha subjetividade. Como explica Deleuze, o sujeito é um efeito, e não causa. “Há vários sujeitos porque há outrem, e não o contrário” (apud VIVEIROS DE CASTRO, 2002b)<sup>129</sup>.

Neste sentido é que a subjetividade não é um para si, mas um para o outro desde seu início. Como nos lembra Emmanuel Lévinas, “bem antes da consciência e da escolha – antes que a criatura se reúna em presente e representação para se fazer essência – o homem aproxima-se do homem” (e de outros seres, podemos acrescentar), visto que “a subjetividade é uma responsabilidade pelo outro” (1993, p. 105).

---

<sup>128</sup> BORGES, Jorge Luis. *O fazedor*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 168.

<sup>129</sup> E aqui cabe uma pequena nota para voltarmos a pensar o canibalismo, já que, como vimos, na antropofagia, o que devoro do outro é sua alteridade ou, indo mais longe, a subjetividade que começa no outro. Como diz Dufour, a prática de incorporação, que se pode observar em todos os povos da terra, é uma consequência lógica da neotenia, pois quando se está desprovido totalmente, deve-se comer tudo, “et c'est ainsi qu'on devient un omnivore, c'est-à-dire un être doté d'une omnivoracité pour tous les traits de la puissance qu'il n'a pas. Si je fus grand chasseur de jaguars, c'était donc pour devenir jaguar moi-même”, diz Dufour (1999, p. 46) analisando o já citado conto de Guimarães Rosa, “Meu tio, o Iauaretê”.

Responsabilidade essa que dilacera toda a essência, uma vez que a própria identidade do eu humano é definida a partir dela: “Eu, não intercambiável, sou eu apenas na medida em que sou responsável”, conclui Lévinas (2007, p. 80).

Essa responsabilidade significa, antes de mais nada, a deposição do eu soberano na consciência de si e na relação com outrem, uma abertura ao outro que implode e coloca a interioridade ao avesso, pois a subjetividade que diz eu ganha sentido apenas nessa responsabilidade de pessoa arrancada “do lugar confortável que ocupava como indivíduo protegido no conceito do *Eu em geral* das filosofias da consciência de si” (2008, p. 164). Segundo ele, a vivacidade da vida está na “incessante implosão da identificação”, na “ignição da pele tocando”, no Mesmo que desperta de si, “desembriagando-se de sua identidade e de seu ser” (2008, p. 52). De maneira tal que a “essência” do ser seja justamente estar-em-questão. Trata-se de “pensar o Outro-no-Mesmo sem pensar o Outro como um outro do Mesmo”, pois o Outro desconcerta, desperta, inquieta o Mesmo.

A ética é não somente quando não tematizo o outro, mas quando outrem me *obsedia* ou me põe em questão. Pôr em questão não é esperar que eu responda; não se trata de dar uma resposta, mas de perceber-se responsável. (...) a subjetividade não guarda nada de sua *identidade* de ser, de seu *parasi*, de sua sub-stância, de sua *situação*, salvo a identidade nova daquele que ninguém pode substituir na sua responsabilidade e que, neste sentido, seria único (LÉVINAS, 2008, p. 139).

Daí que, para o autor de *Humanismo do outro homem*, a ética é o espaço onde se dá o próprio nó do subjetivo (LÉVINAS, 2007, p. 84), pois é pela ética, pela minha responsabilidade com o outro que eu sou eu - “o eu como eu é o eu que se evade de seu conceito” (2008, p. 121). Afinal, só chegamos a uma consciência de nós mesmos através de outros seres vivos (humanos ou animais), através de nossa responsabilidade por eles, através do embate ético que essa relação propicia. Trata-se de uma responsabilidade pré-original, que ultrapassa a liberdade, que é vestígio de um passado imemorial e que se recusa ao presente e à representação, uma responsabilidade antes de ser intencionalidade, anterior a todo engajamento livre, mas também a toda hierarquia (1993, p. 97). Essa responsabilidade é a responsabilidade pelos outros, uma responsabilidade irrevogável, irreversível e irrecusável que não remonta

nem violenta uma escolha, porque situa uma interioridade que precede à liberdade e à não-liberdade. Tal responsabilidade-pelo-outro não pode ser assumida como poder, pelo contrário, é uma responsabilidade à qual fico exposto, como um refém (no mesmo sentido que Derrida dá ao hospitaleiro), responsabilidade que se torna inquietude e que vai até a abertura de si, até a desnucleação de si mesmo (LÉVINAS, 2008, p. 30). “A subjetividade do em-si é assim como uma obediência a uma ordem que se realiza antes que a ordem se faça ouvir, a anarquia mesma” (LÉVINAS, 1993, p. 97)<sup>130</sup>.

Não se trata, portanto, de uma responsabilidade jurídica, no sentido que Giorgio Agamben dá ao termo: para ele, a responsabilidade não expressa nada nobre, “sino simplemente el ob-ligarse, el constituirse en cautivo para garantizar una deuda, en un escenario en que el vínculo jurídico estaba todavía unido al cuerpo del responsable” (2002, p. 21). Em *Lo que queda de Auschwitz*, Agamben determina que a ética é a esfera que não conhece culpa ou responsabilidade (estas são da esfera do direito), pois é a doutrina da vida feliz. Assim, em *A comunidade que vem*, Agamben define que a experiência ética não pode ser tarefa ou decisão subjetiva, mas “ser la (propia) potencia, existir la (propia) posibilidad; exponer en toda forma su próprio ser amorfo y en todo acto la propia inactualidad” (2006a, p. 42).

Se chamaremos de responsabilidade com Lévinas ou de ética com Agamben não importa, o que interessa é que tal decisão só pode vigorar onde não há mais regras, normas prévias ou sistema ético: “se há regras ou se há uma ética disponível, nesse caso basta saber quais são as normas e proceder à sua aplicação, e assim não há mais decisão ética”, afirma Derrida (2001). Movimento semelhante realiza Derek Attridge quando define que só se pode continuar usando termos com implicação ética, como responsabilidade, obrigação e como a própria palavra ética, se se fizer uma distinção entre as mais fundamentais demandas éticas, que envolvem imprevisibilidade e risco, e a moralidade. Citando Lévinas, Attridge mostra que não se pode deduzir a obrigação pelo outro do mundo existente, porque o mundo existente, incluindo os significados

---

<sup>130</sup> Essa responsabilidade anárquica é o que, neste trabalho, chamo de ética, enquanto à responsabilidade jurídica chamo moral, porquanto o jurídico sempre pressupõe um consenso. Nesse sentido, a ética que é pensada aqui se afasta radicalmente daquilo que reparou Badiou ser a doutrina “ética” hoje: “legislação consensual referente aos homens em geral, suas necessidades, sua vida e sua morte. Ou ainda: delimitação evidente e universal do que é o mal, o que não se coaduna com essência humana” (BADIOU, 1995, p. 21).

que qualquer dedução poderia fazer sobre ética e responsabilidade, tem suas premissas na obrigação pelo outro (ATTRIDGE, 2004, p. 127). A força ética é anterior a qualquer causa ou fundamento: sem responsabilidade pelo outro não existiria outro, sem outro repetidamente aparecendo sempre diferente não existiria o mesmo, o eu.

Está aí, nesta partilha, nesta existência em comum, a base do eu e de sua relação com o mundo. Mas tal partilha não significa consenso, pelo contrário, conforme explica Jean-Luc Nancy, no contato, no estar-junto, não há fusão, apenas turbulência. O axolotl não se torna um homem e nem o homem se torna axolotl; enquanto existentes, homem e axolotl co-existem, porquanto existir é sempre co-existir, ex-istir, existir para fora, para o outro. Na perspicaz análise de Nancy (1996), a essência da existência humana está no *ex* (Heidegger a escreve “ek-sistence”), como exílio do eu na exterioridade, na alteridade, na multiplicidade e na alteração.

Em *La création du monde ou la mondialisation*, o mesmo Nancy esclarece que a existência não é outra coisa que o ser exposto: “salida de su simple identidad a sí y de su pura posición, expuesta al surgimiento, a la creación, por tanto al afuera” (NANCY, 2003b). O eu como abertura e saída para o outro. E se, como determina Aristóteles, “existir significa, de fato, sentir e pensar” (apud AGAMBEN, 2009, p. 87) é porque esse existir, co-existir, é sempre co-sentir e co-pensar. É pensar junto, é partilhar um pensamento ou um sentimento, é, portanto (já vimos com Agamben), fazer política. Conforme afirma Viveiros de Castro, “a política não é o lugar de produção de identidades, mas a zona de circulação de alteridades” (VIVEIROS DE CASTRO, 2011a, p. 349).

Na medida em que, como o axolotl, o ser humano não é ser completo, mas larva perene, um entre, cuja forma é a forma do inacabável, sem origem ou destino, é que ele já está desde sempre exposto ao devir. Ao se reduzir a linhas abstratas, o homem se torna capaz de se conjugar com outras linhas humanas e inumanas, para produzir, então, “*um* mundo, no qual é *o* mundo que entra em devir e nós nos tornamos todo mundo” (DELEUZE; GUATTARI, 2008b, p. 73). Neste sentido, o mundo e nós mesmos englobamos e geramos uns aos outros, como verdadeiras bonecas russas:

Esta é a boneca russa principal, no centro de todas as outras: o fato de uma superfície aceitar a outra, deixando-se imprimir por ela. Todas as superfícies, num espaço de tempo mais largo, acabam confundindo-se, embrulhando-se,

decompondo-se, gerando-se umas às outras (RAMOS, 2008, p. 102).

Como ser-com, ou seja, como ser que circula no *com* e como o *com* desta “co-existencia singularmente plural” (NANCY, 2006, p. 19), o homem precisa assumir sua neotenia, sua incompletude, questionando a si mesmo como coisa separada, formada, isolada. Precisa de uma nova ontologia, uma ontologia do ser-com, que mantenha juntas as esferas da natureza e da história, do humano e do não-humano. Portanto, uma ontologia de seres abertos ao mundo, seres com, no e pelo mundo. Essa é a tarefa neotênica do homem. A tarefa que o axolotl nos ensina.

*De múltiplos devires e finitudes infinitas (Nota para além da neotenia)*

Importante ressaltar que a questão da neotenia do homem não deve ser pensada como um próprio, uma essência (mesmo que essa essência seja a incompletude). Não sabemos se os animais são finitos, completos; se não têm linguagem ou se são os únicos que a têm verdadeiramente; se realmente rejeitam as possibilidades somáticas que não estão inscritas em seu gérmen e por isso têm um destino, uma vocação biológica; tampouco sabemos se os pássaros não cantam por puro prazer; se tudo no animal é instinto e tudo no homem é pulsão. Na história da ciência ocidental, todas essas especulações resultaram em conclusões pouco concretas e muito antropocêntricas, com consequências catastróficas para a natureza e para a própria humanidade.

Se o *experimentum linguae*, o pensamento, o devir-animal, a infância, são todas inumanidades que nos aproximam do animal é porque a neotenia não deve ser vista como algo que nos define, que nos separa dos animais, mas como algo que abaixa nossa pretensão evolucionista e nos permite nos aproximar dos animais por nossa falta, mas também, por nossa finitude, por nossa vulnerabilidade. Neste sentido, o homem não é mais infinito que o animal, ainda que menos acabado. Primeiro, porque divide o mesmo destino, um destino que, queiramos ou não, de alguma forma nos comove quando enfrentado pelo outro e nos leva a uma responsabilidade. Segundo, porque divide uma mesma origem, ou seja, porque funda um mundo comigo a cada encontro.

Neste sentido, o que se propõe pensar aqui não é o que nos separa dos outros seres vivos, a especificidade do humano em relação aos inumanos, e sim aquilo que nos aproxima; a multiplicidade, a inconstância e a afetação das diferenças, não entre as espécies, mas entre os seres singularmente plurais. Não se trata de pensar quais são os limites, as fronteiras, mas de constatar a pluralidade e, ao mesmo tempo, a nebulosidade de tais limites, de maneira que o binômio particular/universal se impossibilite e que, de um dualismo sempre em metamorfose, apresente-se a multiplicidade em constante devir.

Tampouco se trata de naturalizar a cultura ou de elaborar com a neotenia uma separação entre natureza e cultura; pelo contrário, trata-se de perceber de que maneira nossa incompletude natural funda não uma cultura mas um contágio que abole tais categorias e que permite uma continuidade entre os dois reinos. Trata-se de pensar uma afetação dos seres que leve em conta suas diferenças sem homogeneizá-las, apagá-las ou eliminá-las, percebendo como se tocam, se afetam, se formam a

partir desse contato, mas também dessa com-paixão, dessa responsabilidade, desse encontro ético com o outro independente de sua espécie. Um caminho para a saída do eu enquanto ipseidade, mas também enquanto humanidade, do individualismo tanto quanto do antropocentrismo.

Se o discurso é a sentinela do mesmo, aquilo que faz do sujeito um eu, como personalidade independente, formada, completa; ao se colocar como espaço de perda de identidade, de abandono do eu e, portanto, como campo aberto da alteridade, a literatura deixa de ser uma apresentação do eu ou uma representação do outro e passa a ser uma presentificação de seres-uns-com-os-outros singularmente plurais. O mesmo se apaga porque justamente a partícula eu, que define e forma toda ipseidade, está tomada por um outro que, como o deus Xolotl, não é identitário, não é fixo, mas um gêmeo, um duplo que é sempre outro porque não permanece, porque está sempre em devir.

Segundo Deleuze e Guattari, a arte não é um fim, mas um instrumento para traçar os devires, linhas de vida, fugas ativas. Fugas que não fazem da arte um refúgio, pois são "desterritorializações positivas, que não irão se reterritorializar na arte, mas que irão, sobretudo, arrastá-la consigo para as regiões do a-significante, do a-subjetivo e do sem-rostro" (2008a, p. 57). Assim, é que não há fixação do eu, mas ficção do eu (ficcionalização do eu-escritor ou do eu-leitor), fricção do eu com muitas outras coisas que o contagiam, afetação infinita e múltipla, afinal, o ser-com nada mais é do que o ser-entre-todos-os-outros, muitos outros.

A ética literária está justamente na expressão desta contiguidade plural constitutiva do ser, dos seres, de suas relações, de suas trocas, enfim, do ser-com, nos mostrando que, no fundo, em meio a todas as diferenças indomesticáveis, não há um eu nem um outro, apenas um nós singularmente plural, um eu que é um "devir entre multiplicidades" (DELEUZE; GUATTARI, 2008b, p. 33), uma porta, um limiar onde o mesmo e o outro não se delimitam, mas se abrem infinitamente.





## **Referências bibliográficas**

ADORNO, Theodor. "Trying to Understand *Endgame*". Trad. Michael J. Jones. In: O'CONNOR, Bryan (ed). *The Adorno Reader*. Oxford: Blackwell Publishers, 2000.

AGAMBEN, Giorgio. "Bartleby o della contingenza". In: DELEUZE, Gilles e AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby - La formula della creazione*. Macerata: Quodlibet. 1993.

\_\_\_\_\_. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

\_\_\_\_\_. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002a.

\_\_\_\_\_. *Ideia da Prosa*. Trad. João Barrento. Lisboa: Edições Cotovia, 1999.

\_\_\_\_\_. *Infância e História*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

\_\_\_\_\_. *La comunidad que viene*. Trad. José Luis Villacañas e Claudio La Rocca. 2ª ed. Valencia: Pre-Textos, 2006a.

\_\_\_\_\_. *Lo abierto*. Trad. Flavia Costa e Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006b.

\_\_\_\_\_. *Lo que queda de Auschwitz – El archivo y el testigo (Homo sacer III)*. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 2002b.

\_\_\_\_\_. "Metrópolis". *Sopro* 26. Abril/2010. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Disponível em: <<http://culturaebarbarie.org/sopro/verbetes/metropolis.html>>. Acesso em abril de 2010.

\_\_\_\_\_. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

\_\_\_\_\_. *Profanações*. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ANDRADE, Oswald de. *Estética e política*. São Paulo: Globo, 1992.

\_\_\_\_\_. *A Utopia Antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990.

ANTELO, Raúl. “La comunità che viene – Ontologia da Potência”. In: SEDLMAYER, Sabrina, GUIMARÃES, César e OTTE, Georg (org.). *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

\_\_\_\_\_. “La traducibilidad posfundacional. (Sobre *Meu destino é ser onça*, de Alberto Mussa)”. In: Mario Cámara, Luciana di Leone e Lucía Tennina (comps.). *Experiencia, cuerpo y subjetividades: nuevas reflexiones. Literatura argentina y brasileña del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2011.

\_\_\_\_\_. “Modernismo, repurificação e lembrança do presente”. In: ANTELO, Raúl. *Ausências*. Florianópolis: Editora da Casa, 2009.

APOLINNAIRE, Guillaume. *O Bestiário ou Cortejo de Orfeu*. Trad. Álvaro Faleiros. São Paulo: Iluminuras, 1997.

ARREOLA, Juan José. “Bestiario”. In: ARREOLA, Juan José. *Obras*. México: Fondo de Cultura Econômica, 1995.

ATTERTON, Peter. “Ethical Cynicism”. In: CALARCO, Matthew; ATTERTON, Peter. (ed.) *Animal Philosophy*. New York: Continuum, 2004.

ATTRIDGE, Derek. *The Singularity of literature*. London: Routledge, 2004.

BADIOU, Alain. *Ética: um ensaio sobre a consciência do mal*. Trad. Antônio Trânsito e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Relume-Dumarã, 1995.

BABO, Maria Augusta. “Pessoa e os nomes próprios”. In *Revista Colóquio/Letras*, n. 108. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, março-abril 1989, pp 42-47.

BAPTISTA, Josely Vianna. *Roça Barroca*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

BARROS, Manoel de. "Biografia do orvalho". In: *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 12ª ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2004a.

\_\_\_\_\_. "A utopia". In: BARTHES, Roland. *Inéditos*, vol. 4: política. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005. pp. 191 - 193.

\_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Prefácio Leyla Perrone-Moisés. Trad. Mario Laranjeira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.

BARTRA, Roger. *La jaula de melancolía – Identidad y metamorfosis del mexicano*. Mexico: Grijalbo, 1986.

BATAILLE, George. "Metamorfosis". *Documentos*. Trad. Inés Cano. Caracas: Monte Ávila, 1969.

\_\_\_\_\_. *Teoria da Religião*. Trad. Sergio Goes de Paula e Viviane de Lamare. São Paulo: Ática, 1993.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

BECKETT, Samuel. *O inominável*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2009.

BECKMANN, Lukas. "The causes lie in the future". In: RAY, Gene (ed.). *Joseph Beuys - Mapping the Legacy*. New York: D.A.P. - The John and Mable Ringling Museum of Art, 2001.

BENNETT, Maurice J. " 'Axolotl' and *Los Reyes*". In: BLOOM, Harold (ed.). *Bloom's Major Short Story Writers – Julio Cortazar*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2004.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral*. Trad. Maria da Glória Novak e Luiza Neri. São Paulo: Editora Nacional, Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

BERGER, John. "Why look at animals?". In: CORRIN, Lisa Graziose; KWON, Miwon; BRYSON, Norman. *Mark Dion*. New York and London: Phaidon Press, 1997.

BERMEJO, Ernesto González. *Revelaciones de un Cronopio – Conversaciones con Cortázar*. Buenos Aires: Contrapunto, 1979.

BEUYS, Joseph. "Interview with Richard Hamilton". In: BEUYS, Eva; BEUYS, Wenzel; BEUYS, Jessyka. *Joseph Beuys - Block Beuys*. München, Paris, London: Schirmer/Mosel, 1997a.

\_\_\_\_\_. "Introduction" (1979) e "Interview with Willoughby Sharp" (1969). BEUYS, Joseph. *Energy plan for the Western man: writings by and interviews with Joseph Beuys*. Compiled by Carin Kuoni. New York: Four Walls Eight Windows, 1990.

\_\_\_\_\_. "Questions to Joseph Beuys. Interview by Jörg Schellmann and Bernd Klüser". In: SCHELLMANN, Jörg (ed.) *Joseph Beuys - The multiples*. Cambridge, Minneapolis and München/New York: Busch Reisinger Museum, Walker Art Center, and Edition Schellmann, 1997b.

BLANCHARD, Pascal. *Human zoos: Science and Spectacle in the Age of Empire*. Liverpool: Liverpool University Press, 2008.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 2 - a experiência limite*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.

\_\_\_\_\_. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. *L'écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 1980.

*Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Ed. Paulus, 2002.

BONVICINO, Régis. "Tantas máscaras". In: *Declínio da arte/Ascensão da cultura*. Organizadores: Raul Antelo, Maria Lucia de Barros Camargo, Ana Luiza Andrade e Tereza Virgínia de Almeida. Florianópolis: Letras Contemporâneas e Abralic, 1998.

BORGES, Jorge Luis. *El hacedor*. Buenos Aires: Eimecé, 1960.

\_\_\_\_\_. *O fazedor*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. *Outras inquisições*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BRYSON, Norman. "Mark Dion and the Birds of Antwerp". In: CORRIN, Lisa Graziöse; KWON, Miwon; BRYSON, Norman. *Mark Dion*. New York and London: Phaidon Press, 1997.

CAJATI, Adele Galeota. "Continuidad de los Bestiarios". In: Centre de recherches Latino-Americaines - Université de Poitiers. *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar I*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1986.

CALARCO, Matthew. *Zoographies - The question of the animal from Heidegger to Derrida*. New York: Columbia University Press, 2008.

CAMPOS, Haroldo de. "A linguagem do Iauaretê". In: XISTO, Pedro (org.). *Guimarães Rosa em três dimensões*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1970.

CARRASCO, Pedro. "Cultura y sociedad en el Mexico Antiguo". In: *Historia general del Mexico*. México: El Colegio de México, Centro de estudios, 2000. pp. 153-235.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. "Vingança e temporalidade: os Tupinambá". In: *Journal de la Société des Américanistes*. Paris, Tome 71, 1985. pp. 191-208.

CASEY, Valerie. "Staging Meaning - Performance in the Modern Museum". In: *The Drama Review* 49, 3 (T187), Fall 2005. New York University and the Massachusetts Institute of Technology.

CERA, Flávia. "Espelho" (Verbetes). *Sopro* 55. Julho/2011. Disponível em <<http://culturaebarbarie.org/sopro/verbetes/espelho.html>>. Acesso em julho de 2011.

CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Editora Ática, 1999.

CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o Estado*. Trad. Theo Santiago. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

COETZEE, J.M. *The lives of animals*. New Jersey: Princeton University Press, 1999.

CORRIN, Lisa Graziose. "A Natural History of Wonder and a Wonderful History of 'Nature'". In: CORRIN, Lisa Graziose; KWON, Miwon; BRYSON, Norman. *Mark Dion*. New York and London: Phaidon Press, 1997.

CORTÁZAR, Julio. *Bestiario*. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2004.

\_\_\_\_\_. *Final del juego*. 2ª ed. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2007.

\_\_\_\_\_. *Obra Crítica II*. Organização Jaime Alazraki. Trad. Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

\_\_\_\_\_. *O jogo da amarelinha*. Trad. Fernando de Castro Ferro. 15ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

\_\_\_\_\_. *Orientação dos gatos*. Trad. Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

\_\_\_\_\_. *Prosa do observatório*. Trad. Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

\_\_\_\_\_. *Valise de Cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

COX, Christoph. "Of humans, animals and monsters". In: THOMPSON, Nato (ed.). *Becoming Animal: Contemporary Art in the Animal Kingdom*. Cambridge: MASS MoCA Publications, 2005.

CUNHA, Antonio Geraldo da. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1989.

DABOVE, Juan Pablo. "La casa maldita: Leopoldo Lugones y el gótico imperial". In: *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXV, Núm. 228, Julio-Septiembre 2009, pp. 773-792.

DARWIN, Charles. *A origem das espécies*. Trad. Eduardo Fonseca. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

DELEUZE, Gilles. *A dobra*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. 4ª ed. Campinas: Papirus, 2007.

\_\_\_\_\_. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

\_\_\_\_\_. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2006.

\_\_\_\_\_. “Post-scriptum sobre as sociedades de controle”. *Conversações: 1972-1990*. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

\_\_\_\_\_. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto. 6ª reimpressão. São Paulo: Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 2. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011.

\_\_\_\_\_. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 3. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. 4ª reimpressão. São Paulo: Editora 34, 2008a.

\_\_\_\_\_. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4. Trad. Suely Rolnik. 4ª reimpressão. São Paulo: Editora 34, 2008b.

\_\_\_\_\_. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 5. Trad. Peter Pál Pelbart. 3ª reimpressão São Paulo: Editora 34, 2007.

\_\_\_\_\_. *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. 3ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DERRIDA, Jacques. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da hospitalidade*. Trad. Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.

\_\_\_\_\_. "A solidariedade dos seres vivos". *Folha de São Paulo - Suplemento Mais!*, São Paulo, 27 mai. 2001. Entrevista concedida a Evando Nascimento.

\_\_\_\_\_. "Che Cos'è la poesia?". Trad. Fernando Scheibe. *Centopéia*. Florianópolis. Disponível em: <<http://centopeia.net/traducoes/141/fernando-scheibe/che-cos'e-la-poesia/1>>. Acesso em agosto de 2008.

\_\_\_\_\_. "Che Cos'è la poesia?". In: *Points de suspension*. Paris: Galilée, 1992. pp. 303-307.

\_\_\_\_\_. "Eating well', or the calculation of the subject: an interview with Jacques Derrida". In: DERRIDA, Jacques. *Points - Interviews 1975-1994*. Trad. Peter Connor & Avital Ronell. Stanford: Stanford University Press, 2004a. pp. 255-287.

\_\_\_\_\_. *O animal que logo sou*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

\_\_\_\_\_. *Papel-máquina*. Trad. Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2004b.

\_\_\_\_\_. *Seminario La bestia y el soberano, Volumen I (2001-2002)*. Trad. Cristina de Peretti e Delmiro Rocha. Buenos Aires: Manantial, 2010.

\_\_\_\_\_. *The Gift of Death*. Trad. David Wills. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

DÍAZ, Nancy Gray. *The radical self: metamorphosis to animal form in modern Latin American narrative*. Columbia: University of Missouri Press, 1988.

DIDI-HUBERMAN, Georges. "O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein". Trad. Maria Ozomar Ramos Squeff. In: ZIELINSKY, Mônica (ed). *Fronteiras. Arte, crítica e outros ensaios*.



Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2003.

DION, Mark. "Miwon Kwon in conversation with Mark Dion". In: CORRIN, Lisa Graziöse; KWON, Miwon; BRYSON, Norman. *Mark Dion*. New York and London: Phaidon Press, 1997.

DUFOUR, Dany-Robert. *Lettres sur la nature humaine à l'usage des survivants*. Paris: Calmann-Lévy, 1999.

DURINI, Lucrecia de Domizio. *Difesa della Natura*. Milano: Edizioni Charta, 1996.

ECHEVERRÍA, Esteban. *Obras Completas de D. Esteban Echeverría*. Edición de Juan María Gutiérrez. Buenos Aires: Carlos Casavalle Editor, 1870-1874. Disponível em: <<http://www.biblioteca.clarin.com/pbda/cuentos/matadero/matadero.htm>>. Acesso em maio de 2012.

ERNOUT, Alfred; MEILLET, Antoine. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine - histoire de mots*. Paris: Klincksieck, 1985.

FAGUNDES, Mônica Genelhu. *Desastrada maquinaria do desejo - a Prosa do observatório de Julio Cortázar*. (Tese de Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Orientador: Professor Doutor Edson Rosa da Silva. Rio de Janeiro, Março de 2008.

FERREIRA, Ermelinda. "Metáfora animal: a representação do outro na literatura". In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* - Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília. no. 26., 2005. Disponível em: <<http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/view/2128/1692>>. Acesso em junho de 2012.

FOUCAULT, Michel. "A linguagem ao Infinito". In: *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Coleção Ditos e Escritos III. Trad. Inês Autran Dourado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

\_\_\_\_\_. *A ordem do discurso*. 13ª ed. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

\_\_\_\_\_. *O que é um autor?* Trad. Antonio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Rio de Janeiro: Passagens, 1992.

FREUD, Sigmund. “O estranho” e “Uma dificuldade no caminho da psicanálise”. In: *Obras completas psicológicas de Sigmund Freud*. Volume XVII (1917-1919). Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976.

GALVÃO, Walnice Nogueira. "O impossível retorno". *Mitológica rosiana*. São Paulo: Ática, 1978. pp. 13-35.

GARIBAY, Angel María. *Llave del Náuatl*. 2<sup>a</sup>. ed. revisada y aumentada. México: Editorial Porrúa, 1961.

GARRAMUÑO, Florencia. “Região compartilhada: dobras do animal-humano”. In: MACIEL, Maria Esther (org.). *Pensar-escrever o animal – ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

GEERTZ, Clifford. *Nova luz sobre a antropologia*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

GERÓNIMO, Miriam Di. *Narrar por knock-out: la poética del cuento de Julio Cortázar*. Buenos Aires: Simurg, 2004.

GERTEL, Zunilda. “Funcionalid del lenguaje en 'La salud de los enfermos'”. In: LAGMANOVICH, David (Org.). *Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar*. Barcelona: Ediciones HISPAM, 1975. pp. 99-114.

GIL, José. *Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

GIORGI, Gabriel. "A vida imprópria. Histórias de matadouros". In: MACIEL, Maria Esther (org.). *Pensar-escrever o animal – ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

GLENADEL, Paula. “‘Poesia e verdade’ da animalidade nietzschiana”. In: MACIEL, Maria Esther (org.). *Pensar-escrever o animal – ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

GOULD, Stephen Jay. *Darwin e os grandes enigmas da vida*. Trad. Maria Elizabeth Martinez. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

HATOUM, Milton. *A cidade ilhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

HEIDEGGER, Martin. *The Fundamental Concepts of Metaphysics: World, Finitude, Solitude*. Trans. William McNeill and Nicholas Walker. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

HELDER, Herberto. *Ouolof*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.

HERNÂNI, Donato. *Dicionário das Mitologias Americanas*. São Paulo: Cultrix, 1973.

HUGHES, Ted. "O Jaguar". Trad. Sérgio Alcides. In: *Suplemento literário*. Belo Horizonte, Setembro–Outubro/2010, nº 1332, p. 40. Disponível em: <<http://www.cultura.mg.gov.br/files/2010-setembro-outubro-1332.pdf>>. Acesso em outubro de 2012.

HUXLEY, Aldous. *Também o cisne morre*. Trad. Paulo Moreira da Silva. São Paulo: Editora Globo, 2002.

JESI, Furio. *O mito*. Trad. Lemos de Azevedo. Lisboa: Editorial Presença, 1977.

JOYCE, James. *Ulisses*. Trad. Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

KAFKA, Franz. *Um médico rural*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

KAUFMANN, Lane Robert. "Julio Cortázar y la apropiación del otro: "Axolotl" como fabula etnográfica". *Revista Mexicana de Sociología*. nº 4. 2001. Disponível em: <<http://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1264&context=inti>>. Acesso em janeiro de 2011.

KEROUAC, Jack. *Viajante Solitário*. Trad. Eduardo Bueno. Porto Alegre: L&PM, 2010.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. “Mitos e lendas dos índios Taulipangue e Arekuná”. In: MEDEIROS, Sérgio. (org.) *Makunaíma e Jurupari: cosmogonias ameríndias*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

KOPENAWA, Davi. “Sonhos das origens”. In: RICARDO, Carlos Alberto (editor). *Povos Indígenas no Brasil (1996-2000)*. São Paulo: ISA, 2000. Disponível em: <<http://pib.socioambiental.org/pt/c/no-brasil-atual/narrativas-indigenas/narrativa-yanomami>>. Acesso em setembro de 2010.

LAGMANOVICH, David. “Prólogo: Para una caracterización general de los cuentos de Julio Cortázar”. In: LAGMANOVICH, David (Org.). *Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar*. Barcelona: Ediciones HISPAM, 1975.

LACAN, Jacques. "O estádio do espelho como formador da função do eu". In: LACAN, Jacques. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998. pp. 96-103.

LAPASSADE, Georges. *A entrada na vida*. Trad. Agostinho Trindade de Sousa. Lisboa: Edições 70, 1975.

LEON-PORTILLA, Miguel. *Códices - os antigos livros do Novo Mundo*. Trad. Carla Carbone. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012.

\_\_\_\_\_. *La Filosofía Náhuatl*. 3ª ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1966.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Trad. Luigi del Rei. Rio de Janeiro, Rocco, 1988.

LÉVINAS, Emmanuel. *De Deus que vem à idéia*. Trad. Pergentino Stefano Pivatto. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

\_\_\_\_\_. *Ética e Infinito*. Trad. João Gama. Lisboa: Edições 70, 2007.

\_\_\_\_\_. *Humanismo do outro homem*. Trad. Pergentino S. Pivatto (org.). Petrópolis: Vozes, 1993.

\_\_\_\_\_. « Nom d'un chien ou le droit naturel ». In: LÉVINAS, Emmanuel. *Difficile Liberté*. 3e éd. revue et corrigée. Paris : Albin

Michel, 1976. p. 213-216. Disponível em *Bibliothèque Virtuelle des droits des animaux*: <<http://site.voila.fr/bibliodroitsanimaux/levinasnomdunchienentier.html>>. Acesso em fevereiro de 2011.

\_\_\_\_\_. "The Paradox of Morality: An Interview with Emmanuel Levinas". Conducted by Tamra Wright, Peter Hughes, Alison Ainley. Trans. Andrew Benjamin and Tamra Wright. In: CALARCO, Matthew; ATTERTON, Peter. (ed.) *Animal Philosophy*. New York: Continuum, 2004.

LEVINSON, Brett. "The Other Origin: Cortazar and Identity Politics". In: *Latin American Literary Review*. Vol. 22, n. 44. Jul-dec. 1994. pp. 5-19.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *História de lince*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. *Mito e significado*. Trad. Antônio Marques Bessa. Lisboa: Edições 70, 1987.

\_\_\_\_\_. *O cru e o cozido – Mitológicas. v. 1*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

\_\_\_\_\_. *De perto e de longe*. Trad. Léa Mello e Julieta Leite. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

\_\_\_\_\_. *O pensamento selvagem*. Trad. Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus, 1989.

LLEWELYN, John. "Am I obsessed by Bobby?". In: BERNASCONI, Robert; CRITCHLEY, Simon. *Re-reading Levinas*. Indianapolis: Indiana University Press, 1991.

LIMA, Tânia Stolze. *Um peixe olhou pra mim: o povo Yudjá e a perspectiva*. São Paulo: Editora UNESP: ISA; Rio de Janeiro: NuTI, 2005.

LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

\_\_\_\_\_. *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

\_\_\_\_\_. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LUCIANI, Jose Antonio Kelly. "Perspectivismo multinatural como transformação estrutural". Trad. Paola Gibram e Milena Argenta. *Ilha – Revista de Antropologia*. V. 12, números 1 e 2 (2010). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2011. pp. 137-160.

LUGONES, Leopoldo. "Yzur". In: LUGONES, Leopoldo. *Prosas*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1992.

LYOTARD, Jean-François. *O Inumano – Considerações sobre o Tempo*. Trad. Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre. 2ª ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

MACIEL, Maria Esther. "Poéticas do animal". In: MACIEL, Maria Esther (org.). *Pensar-escrever o animal – ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

MALINOWSKI, Bronislaw. *Sex and Repression in Savage Society*. London: Routledge and Kegan Paul, 1927.

MEDEIROS, Sérgio. "A quase orgia da natureza narrada com nonsense". Entrevista a Mariana Filgueiras. *Centopéia*. Florianópolis, 04 de janeiro de 2010.

\_\_\_\_\_. "Conflito entre inumanidades: a infância que resta". *Cronópios*. Julho de 2008. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=3391>>. Acesso em julho de 2008.

\_\_\_\_\_. "Lévi-Strauss e o pensamento contemporâneo". *Sibila*. Novembro de 2009a. Disponível em: <<http://www.sibila.com.br/index.php/critica/857-levi-strauss-e-o-pensamento-contemporaneo>>. Acesso em novembro de 2009.

\_\_\_\_\_. "O épico animal: felinos e insetos". In: *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*. n. 3, v. 21, set.-dez. 2011. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, UFMG.

\_\_\_\_\_. *O sexo vegetal*. Florianópolis: Ed. Katarina Kartoner, 2009b.

\_\_\_\_\_. "Xamanismo e Experimentação: a obra poética de John Cage". *Jornal do Povo* (Campo Grande)/Suplemento Palavra-Boa, p. 24 - 25, 16 maio 2000.

\_\_\_\_\_. "Contos confusos?". In: MEDEIROS, Sérgio. (org.) *Makunaíma e Jurupari: cosmogonias ameríndias*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

\_\_\_\_\_. *Totens*. São Paulo: Iluminuras, 2012.

MELO NETO, João Cabral de. *O cão sem plumas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MELVILLE, Herman. *Bartleby, o Escrivão – Uma História de Wall Street*. Trad. Irene Hirsh. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MORENO, Roberto. "El axólotl". In: *Estudios de Cultura Náuatl*. Vol. 8. Ciudad Universitaria: Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1969.

MUSSA, Alberto. *Meu destino é ser onça*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Trad. Tomás Maia. Lisboa: Vega, 2000.

\_\_\_\_\_. *El sentido del mundo*. Trad. Jorge Manuel Casas. Buenos Aires: La Marca, 2003a.

\_\_\_\_\_. *La comunidad desobrada*. Trad. Pablo Perera. Madrid: Arena Libros, 2001.

\_\_\_\_\_. *La creacion del mundo o la mundialización*. Trad. Pablo Perera. Velamazán. Barcelona: Paidós, 2003b.

\_\_\_\_\_. "La existencia exiliada". Trad. Juan Gabriel López Guix. In *Archipiélago*, nº 26-27, Barcelona: 1996, pp. 34-39.

\_\_\_\_\_. *Las Musas*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2008.

\_\_\_\_\_. *Ser singular plural*. Trad. Antonio Tudela Sancho. Madrid: Arena Libros, 2006.

NASCIMENTO, Evando. “Rastros do animal humano – a ficção de Clarice Lispector”. In: MACIEL, Maria Esther (org.). *Pensar-escrever o animal – ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

NEGRI, Antonio. *Cinco lições sobre Império*. Trad. Alba Olmi. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

NODARI, Alexandre. *A posse contra a propriedade: pedra de toque do direito antropofágico*. Florianópolis, 2007. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura.

OITICICA, Hélio. “Meu trabalho é subterrâneo” [atribuído]. Mar/1970. In: *Programa Hélio Oiticica*. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>> Acesso em junho de 2010.

OVERING, Joanna. “Images of cannibalism, death and domination in a non-violent society”. *Journal de la Société des Américanistes*. nº 72. 1986. pp. 133-156. Disponível em: <[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jsa\\_0037-9174\\_1986\\_num\\_72\\_1\\_1001#](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jsa_0037-9174_1986_num_72_1_1001#)>. Acesso em setembro de 2010.

PELBART, Peter Pál. *A vertigem por um fio. Políticas da subjetividade contemporânea*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2000.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Entre o perigo e a chance”. *Revista Cult*. São Paulo, v. 117, p. 44 - 46, set. 2007.

PESSOA, Fernando. *O eu profundo e os outros eus*. Seleção Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1980.



\_\_\_\_\_. *Obras em prosa*. Org. Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

PIXIES. *Doolittle*. Boston: Rice'n'Beans Music BMI, 1989.

PONGE, Francis. *A mimosa*. Trad. Adalberto Müller. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.

\_\_\_\_\_. *Métodos*. Trad. Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

PREGO, Omar. *O fascínio das palavras: entrevistas com Julio Cortázar*. Trad. Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

PROUST, Marcel. « La prisonnière ». In: *À la recherche du temps perdu III*. Paris: Gallimard, 1954.

RAMOS, Nuno. "Bandeira Branca, amor". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 17 outubro de 2010b. Ilustríssima. p. 2. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il1710201005.htm>>. Acesso em novembro de 2010b.

\_\_\_\_\_. Entrevista a Cadão Volpato. *Programa Metrópolis*. TV Cultura. São Paulo, 27 de setembro de 2010c. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=4OvIGcSc3Ig&feature=related>>. Acesso em novembro de 2010c.

\_\_\_\_\_. *O mau vidraceiro*. São Paulo: Globo, 2010a.

\_\_\_\_\_. *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. "Existe uma Estética Deleuzeana?" In: ALLIEZ, Éric (org.). *Gilles Deleuze: Uma Vida Filosófica*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 2000.

\_\_\_\_\_. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004a.

\_\_\_\_\_. *The politics of aesthetics*. Trad. Gabriel Rockti. London: MPG Books, 2004b.

RIMBAUD, Arthur. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1972.

ROITMAN, Ari. “Prefácio”. In: CORTÁZAR, Julio. *Os Reis*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

RODRÍGUEZ, Fermín Adrián. "Nacionalidad Forzada. Leopoldo Lugones, entre la tradición del espíritu y la herencia del monstruo". In: *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXV, Núm. 227, Abril-Junio 2009. pp. 375-397.

RORIMER, Anne. “California Art circa 1970: New Mediums and Methodologies”. In: LEWALLEN, Constance; MOSS, Karen. *State of Mind: New California Art circa 1970*. Berkeley: University of California Press, 2011.

ROSA, João Guimarães. “Meu tio o Iauaretê”. In: *Estas Estórias*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SAÉZ, Oscar Calavia. “Antropofagias comparadas”. *Travessia Revista de Literatura* - “Canibalismo e diferença”. n.37. jul.-dez. 1998.

SÁNCHEZ, Ana María Amar. “Between Utopia and Inferno”. In: ALONSO, Carlos J. (ed.). *Julio Cortazar – New Readings*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

SANCHÉZ, Marta E. “A View from Inside the Fishbowl: Julio Cortázar’s ‘Axolotl’”. In: SLUSSER, George; RABKIN, Eric; SCHOLLES, Robert. *Bridges to Fantasy*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1982. pp. 38-50.

SANTIAGO, Silviano. “Bestiário”. In: SANTIAGO, Silviano. *Ora (direis) puxar conversa!* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

\_\_\_\_\_. “Singular e anônimo”. In: SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SHERK, Bonnie. Interview. In: MONTANO, Linda (compiled by). *Performance Artists Talking in the Eighties: Sex, Food, Money/Fame, Ritual/Death*. Berkeley: University of California Press, 2000.

\_\_\_\_\_. *A Living Library* - Archive for the ‘Art, Landscape Architecture, & Systemic Design’ Category. Disponível em

<<http://www.alivinglibrary.org/blog/category/art-landscape-architecture-systemic-design>>. Acesso em junho de 2012.

\_\_\_\_\_. *Position Paper on Crossroads Community (The Farm)*. Extract from a presentation at the First International Symposium of the Center for Critical Enquiry, San Francisco Art Institute, November 1977. In: BRADLEY, Will; ESCHE, Charles. *Art and social change – a critical reader*. London: Tate Publishing, 2007.

SINGER, Peter. "Preface". In: CALARCO, Matthew; ATTERTON, Peter. (ed.) *Animal Philosophy*. New York: Continuum, 2004.

SILVA, David Lopes. *O pulo da onça em Guimarães Rosa: "Meu tio o Iauaretê"*. Tese (Doutorado). Florianópolis, 2006. Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura.

SILVESTREIN, Ricardo. *O menos vendido*. São Paulo: Nankin Editorial, 2006.

SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano*. Trad. José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

STADEN, Hans. *Dois viagens ao Brasil: primeiros registros sobre o Brasil*. Trad. Angel Bojadsen. Porto Alegre: L&PM, 2010.

STIGGER, Verônica. *Delírio de Damasco*. Desterro: Cultura e Barbárie, 2012.

*The new encyclopaedia Britannica*. "Axolotl". Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1993. 15ª ed. Volume I.

\_\_\_\_\_. "Growth and development". Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1993. 15ª ed. Volume XX.

THOMPSON, Nato. "Monstruous Empathy". In: THOMPSON, Nato (ed.). *Becoming Animal: Contemporary Art in the Animal Kingdom*. Cambridge: MASS MoCA Publications, 2005.

TISDALL, Caroline. "Beuys in America, or The Energy Plan for the Western Man". In: BEUYS, Joseph. *Energy plan for the Western man*:

writings by and interviews with Joseph Beuys. Compiled by Carin Kuoni. New York: Four Walls Eight Windows, 1990.

\_\_\_\_\_. *Joseph Beuys - Coyote*. London: Thames & Hudson, 2008.

ULMER, Gregory L. *Applied Grammatology: Post(e)-Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1985.

VILAÇA, Aparecida. Curso: *Etnologia dos Índios Sul-Americanos*. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 16-23 de setembro de 2010a. Notas de aula.

\_\_\_\_\_. “O gosto pelo outro – Lévi-Strauss e os índios”. *Ciência hoje*. vol. 45. nº 270. Rio de Janeiro: Instituto Ciência Hoje, maio de 2010b.

\_\_\_\_\_. “O que significa tornar-se outro? Xamanismo e contato interétnico na Amazônia”. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 15, n. 4, pp. 56-72. 2000.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “A Floresta de Cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos”. In: *Cadernos de Campo*. nº 14/15. 2006.

\_\_\_\_\_. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002a.

\_\_\_\_\_. “Antropologia renovada”. In: *Revista Cult*. nº 153. Ano 13. Dezembro 2010.

\_\_\_\_\_. *Encontros*. Organização Renato Sztutman. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

\_\_\_\_\_. Entrevista por Cleber Lambert & Larissa Barcellos. *Primeiros Estudos*, São Paulo, n. 2, p. 251-267, 2012.

\_\_\_\_\_. “Filiação intensiva e aliança demoníaca”. *Novos estudos - CEBRAP* [online]. São Paulo, 2007, n.77, pp. 91-126.

\_\_\_\_\_. “O intempestivo, ainda”. In: CLASTRES, Pierre. *Arqueologia da violência*. Trad. Paulo Neves. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011a.

\_\_\_\_\_. “Nativo relativo”. *Mana*. Vol. 8, nº1. Rio de Janeiro, Abril 2002b.

\_\_\_\_\_. “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio”. In: ALLIEZ, Éric (org.). *Gilles Deleuze: Uma Vida Filosófica*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

\_\_\_\_\_. “‘Transformação’ na antropologia, transformação da ‘antropologia’”. In: *Sopro* 58. Setembro de 2011b. Disponível em: <<http://culturaebarbarie.org/sopro/outros/transformacoes.html>>. Acesso em setembro de 2011b.

WHITMAN, Walt. *Folhas de relva - A Primeira Edição (1855)*. Trad. Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2008.

WOLFF, Jorge H. *Julio Cortázar: a viagem como metáfora produtiva*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1998.